Performa
GÂNDIREA-CINEMA
CEZAR GHEORGHE
CARTEA ROMÂNEASCĂ
CR

© 2014 by Editura Polirom

www. cartearomaneasca.ro

Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ

București, Calea Victoriei nr. 133, sect. I

ISBN ePub: 978-973-46-5140-5

ISBN PDF: 978-973-46-5141-2

ISBN print: 978-973-23-3097-5

Coperta: Radu Răileanu

Foto copertă: c a by Roman Soto

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată în colaborare cu elefant.ro

CEZAR GHEORGHE (n. 1984) a absolvit Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti, secţia Română-Filozofie (2007), şi masteratul de teoria literaturii şi literatură comparată al aceleiaşi facultăţi (2009). Din 2012 este doctor în filologie al Universităţii din Bucureşti, cu teza *Ontologia imaginii literare şi cinematografice în filozofia lui Gilles Deleuze* (coord. prof. dr. Sorin Alexandrescu, Centrul de Excelenţă în Studiul Imaginii, 2012). În perioada de pregătire a tezei de doctorat a beneficiat de o bursă POSDRU şi de un stagiu de cercetare la Amsterdam School for Cultural Analysis (Universitatea din Amsterdam). Din 2008, este membru al redacţiei revistei *Observator cultural*, unde coordonează paginile dedicate filmului şi scrie eseuri despre literatură şi critică de film în cadrul rubricii „Ce gîndeşte filmul?”. Publică texte de filmologie în diferite reviste de specialitate. Este prezent în volumul *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun* (coordonatori: Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012).

PROLOG
1896: „Aseară am fost în regatul umbrelor”

Persona (1966, r. Ingmar Bergman)	Filmul este o piele…

Nu ştii cum ai ajuns aici. Stai singur pe întuneric. În jurul tău nu sunt decât doi, trei oameni. E o zi de lucru. Ai intrat la film pentru a te adăposti de ploaie. Ai intrat într-un cinematograf vechi, asemănător celor construite în perioada interbelică. Aştepţi o femeie şi aşteptarea te exasperează. Te-ai gândit să vezi un film pentru ca timpul să treacă mai repede. Fără să-ţi dai seama, eşti supus unui experiment neobişnuit. Viaţa s-a oprit. A fost temporar suspendată. Ai intrat într-o lume de lumini şi umbre. Ochiul este în pericol, mintea cade pradă pasiunilor şi afectelor. Rămâi hipnotizat de perfecţiunea mecanică a mişcărilor. Nu ştii numele actorilor, nu cunoşti numele regizorului. În lumina artificială a camerei de proiecţie, descoperi noi

transparenţe, noi voci, murmure îndepărtate. Drama imaginilor a început.

În faţa ta se zbat biete făpturi de lumină; şi, la fel ca în orice dramă, această poveste este o poveste de dragoste. Ai putea să-mi vorbeşti despre psihologia şi sentimentele personajelor. Dar ar fi mai bine să asculţi sfatul din *Bande à part*: ar trebui să laşi imaginile să vorbească. Ce vezi? Vezi un copil în faţa unui ecran de pânză, hipnotizat de o imagine pe care o poate atinge, pe care o poate simţi la fel de aproape ca şi imaginea mamei; ca şi cum filmul din faţa sa ar fi o piele, ca şi cum filmul ar fi o simplă peliculă, o membrană subţire şi nimic mai mult, un suport pe care se poate scrie numai cu lumină. Şi totul s-ar concentra într-o voinţă de putere.

*

Un chip, o forţă, un cadru, o privire, iată evidenţa filmului, „adevărul de douăzeci şi patru de ori pe secundă”. Valéry a descris totul în câteva rânduri de o frumuseţe tulburătoare:

> „Pe pânza întinsă, pe planul întotdeauna pur, unde nici viaţa, nici sângele nu lasă urme, evenimentele cele mai complexe se reproduc de câte ori vrem. Acţiunile sunt grăbite sau încetinite. Ordinea faptelor poate fi răsturnată. Morţii trăiesc din nou şi râd. […] Vedem precizia realităţii îmbrăcând toate atributele visului. Este un vis artificial. Este, de asemenea, o memorie exterioară înzestrată cu perfecţiune mecanică. În sfârşit, atenţia însăşi este încremenită cu ajutorul opririlor şi al îngroşărilor. Sufletul mi se împarte între aceste atracţii. El trăieşte pe pânza atotputernică şi agitată; participă la frământările fantomelor care dau reprezentaţii acolo. […] Dar celălalt efect al imaginilor este şi mai straniu. Facilitatea aceasta critică viaţa. Ce valoare mai au de acum înainte acţiunile şi emoţiile cărora le văd schimbările şi diversitatea monotonă? Nu-mi mai vine să trăiesc, pentru că asta nu înseamnă decât să te asemeni tuturor. Îmi ştiu viitorul pe de rost”[1].

În faţa realităţii plate şi ordonate a ecranului, viaţa începe să-şi piardă contururile, refuză orice dramă. Odată ieşit din întunericul sălii de proiecţie, lumea

umbrelor şi viaţa cotidiană îşi dispută persoana ta cu aceeaşi convingere. Filmul se termină, timpul se prăbuşeşte, câteodată se crapă şi se răsuceşte, intră în relaţii stranii cu spaţiul. Viaţa continuă dezordonată, haotică, *fără poveste*. Perfecţiunea mecanică a filmului critică lipsa de coerenţă a evenimentelor cotidiene. Dincolo de ecran, realitatea ascunde un lucru insuportabil[2]. Imaginea rămâne cu tine mereu, trăieşte în memoria ta involuntară. Eşti singura măsură a filmului, singurul trup în care „viaţa" sa pulsează.

Ce poate şti corpul tău despre film? Ce poate face un corp în faţa unei imagini? Cinematografia este *somatografie*.

*

Cinemaul nu arată simple imagini, ci le înconjoară cu o întreagă lume, cristalizează timpul. Fiecare cadru (fiecare fotogramă) nu este decât „o strivire a timpului". „Întrucât există întotdeauna în el acest semn imperios al morţii […] viitoare" (Barthes). Întrucât oricât de bine ar fi ancorate în lumea celorlalţi, imaginile vin să se adreseze fiecăruia într-un mod diferit, în afara oricărei generalităţi, în numele unei imanenţe depline şi-al unei singularităţi irepetabile.

*

Cinemaul este „gândire", însă o gândire care ţine seama de corp (de creierul material, de creierul pasional). Este o „gândire" care trebuie să descopere trupul pentru a-l transforma într-o cutie de rezonanţă, pentru a-l reîntoarce către viaţă cu o violenţă fără precedent:

> „«Daţi-mi deci un corp»: aceasta e formula răsturnării filozofice. Corpul nu mai este obstacolul care separă gândirea de ea însăşi, lucrul pe care ea trebuie să-l depăşească pentru a reuşi să gândească. El este dimpotrivă lucrul în care ea se cufundă sau trebuie să se cufunde, pentru a atinge negânditul, adică viaţa. […]Viaţa nu va mai trebui să compară în faţa categoriilor gândirii,

> ci gândirea va fi aruncată în categoriile vieţii. Categoriile vieţii sunt tocmai atitudinile corpului, postúrile sale. «Nu ştim nici măcar ce poate un corp»: în somn, în beţie, în eforturile şi rezistenţele sale. A gândi înseamnă a învăţa ce poate un corp negânditor, capacitatea sa, atitudinile sau postúrile sale. Cinematograful îşi înnădeşte împreunarea cu spiritul, cu gândirea, prin corp (şi nu prin intermediul corpului). «Daţi-mi deci un corp» înseamnă mai întâi a sui camera pe un corp cotidian. Corpul nu e niciodată la prezent, el conţine un înainte şi un după, oboseala, aşteptarea. Oboseala, aşteptarea, chiar disperarea sunt atitudini ale corpului. Nimeni nu a mers mai departe decât Antonioni în acest sens. Interiorul prin comportament, nu experienţa, ci «ceea ce rămâne din experienţele trecute», «ceea ce vine după, când totul a fost spus», o astfel de metodă, metoda lui, trece în mod necesar prin atitudinile sau postúrile corpului. E o imagine-timp, seria timpului. Atitudinea cotidiană e cea care pune ceea ce a fost înainte şi ceea ce va fi după în corp, timpul în corp, corpul ca revelator al termenului”[3].

Oboseala trupului, „erosul bolnav” din filmele lui Antonioni nu exprimă drama comunicării (insuficienţa sa), ci o „gândire” scindată, aflată întotdeauna la limita limbajului, înconjurată şi ocolită de limbaj; o gândire care, în lipsa altei descrieri, s-ar putea numi *variaţia pură a vieţii*. Gros-planurile lui Dreyer, camerele inundate ale lui Tarkovski, spaţiile goale, „deşertul” şi „eclipsele” umane ale lui Antonioni, interioarele lui Bergman, toate aceste imagini rămân suspendate în viaţă, sunt mărturia ambiguităţii sale fundamentale. Fiecare cadru din *Amacord*, fiecare plan din *Otto e mezzo* sunt consecinţele unei intenţii de a gândi, actele unei gândiri care „sculptează în timp” (Tarkovski). Montajul, gros-planul, mişcarea camerei, sunetul şi muzica filmelor impun o relaţie stranie cu „povestea” care este spusă.

*

Iată o întrebare ce se conturează din ce în ce mai clar: „Ce gândeşte filmul? Care sunt ideile sale?”. Numai imaginile pot da un răspuns. Ce se poate vedea în primele cadre din *Călăuza*? O cameră veche, îmbâcsită. Pereţii care se „descompun” în faţa ochilor

noştri. Ferestrele prin care intră o lumină inumană. Încăperea care poartă semnele construcţiei şi urmele timpului. Pereţii „respiră" asemenea unui plămân imens. Camera se „exprimă", „vorbeşte" aproape independent de acţiunea filmului. Liniile sale sunt întrerupte de nenumărate pliuri în timp şi în spaţiu: împletiri ale materiei, deveniri ale spaţiului (construcţii, structuri industriale împletite în peisaje naturale şi în ruinele umanităţii) şi împletiri ale inimii (secvenţe onirice, întinderi de apă cu aer de interioritate). La fel ca în cunoscutele sale scene de levitaţie, camera lui Tarkovski pluteşte în aer, survolează durata individuală a obiectelor şi a fiinţelor. Ce este atunci filmul? O „fiinţă" care „gândeşte", o intenţionalitate, o voinţă care îşi construieşte propriile „idei" despre mişcare şi ritm, propriile noţiuni despre timp şi despre spaţiu.

Visul din *Călăuza* începe cu un cadru care îl arată pe Stalker dormind. Apoi, transformată în sepia, imaginea urmăreşte mai multe obiecte scufundate în apă. Pelicula cinematografică este dublată de pelicula de apă, de „oceanul" interiorităţii. „Mişcarea" descrisă de cameră este o mişcare „încremenită", absurdă din punct de vedere spaţial. Nu se produce o deplasare geometrică. Începutul şi sfârşitul sunt marcate de aceeaşi imagine, iar „mişcarea" nu exprimă decât experienţa interioară. Mişcarea camerei nu este altceva decât o formă a „gândirii" cinematografice, acea „gândire" care are loc în fiecare cadru al filmului.

*

În 1896, Maxim Gorki vede primele filme ale fraţilor Lumière la un bâlci din Rusia. Peste câteva zile, în data de 4 iulie 1896, scriitorul publică un articol cu impresiile sale într-un ziar local. Este o mărturie scrisă într-un stil care confirmă un mare scriitor şi care arată noutatea mediului de expresie proaspăt descoperit. Ceea ce frapează după mai mult de 100 de ani este vizionarismul descrierii, intuiţia unei arte care urmează a se naşte şi a se dezvolta în următorii 50 de ani. Deja în anii '40 cinematograful era o artă matură, autonomă, pregătită pentru modernism. Nici o descriere nu a

surprins mai bine fascinaţia magică şi iluzorie a începuturilor sale:

> „Aseară am fost în Regatul Umbrelor. Dacă ai şti cât de straniu este acolo! Este o lume fără sunet, fără culoare. Totul este scăldat în gri monoton – pământul, copacii, oamenii, apa şi aerul, razele gri ale soarelui de-a lungul cerului gri, ochii gri pe feţele gri, iar frunzele copacilor sunt cenuşii. Nu este viaţa, ci umbra sa. Nu este mişcarea, ci spectrul ei lipsit de sunet. Voi încerca să mă fac înţeles, pentru a nu fi suspectat de nebunie sau de un simbolism neobişnuit de indulgent. Am fost la Aumont şi am văzut cinematograful Lumière – fotografie în mişcare. Impresia extraordinară pe care o creează este atât de unică şi de complexă, încât pun la îndoială propria capacitate de a o descrie cu toate nuanţele ei. Totuşi, voi încerca să comunic trăsăturile sale fundamentale. Când luminile se sting în camera în care invenţia fraţilor Lumière este prezentată, o imagine gri apare deodată pe ecran: „O stradă din Paris" – umbra unei gravuri mediocre. Uitându-te la ea vezi trăsuri, clădiri şi oameni în diferite postúri, toate împietrite, imobile. Totul este gri. Cerul este de asemenea gri. Nu te aştepţi la nimic nou de la scena asta atât de cunoscută fiindcă ai mai văzut imagini ale străzilor din Paris. Însă, deodată, o fulgerare stranie brăzdează ecranul şi imaginea se tulbură, trezindu-se la viaţă. Trăsuri care par să vină din adâncimea câmpului se îndreaptă direct spre tine, spre întunericul în care stai; de undeva de departe oamenii îşi fac apariţia, devenind din ce în ce mai mari pe măsură ce se apropie de tine; în prim-plan, copiii se joacă cu un căţel, bicicliştii taie cadrul, pietonii traversează strada strecurându-se printre trăsuri. Totul se mişcă, se uneşte cu viaţa şi, odată ajuns la marginea ecranului, dispare dincolo de el. Toate astea se petrec într-o tăcere stranie, în care nu se aud zgomotul roţilor, sunetul paşilor sau sunetul cuvintelor rostite. Nimic, nici măcar o singură notă din acea simfonie complexă care acompaniază mişcările oamenilor. Într-o tăcere perfectă, frunzele cenuşii ale copacilor se mişcă în vînt; siluetele cenuşii ale oamenilor traversează pământul gri fără a scoate vreun sunet, ca şi cum ar fi fost condamnate la o tăcere eternă şi pedepsite aspru prin răpirea culorilor vieţii. Deşi mişcările lor sunt pline de energie vitală şi aproape imperceptibil de rapide, zâmbetele sunt lipsite de însufleţire. […] O viaţă pulsează în faţa ochilor tăi, o viaţă fără cuvinte şi lipsită de spectrul viu al culorilor – viaţa mută, dezolantă, mohorâtă, îngrozitoare. Este înfricoşătoare, însă este numai mişcarea umbrelor… Deodată, un mecanism se declanşează şi pe ecran apare un tren. Vine direct spre tine – dă-te la o parte! Pare

> gata să plonjeze în întunericul în care stai, făcând din tine o grămadă amorfă de carne sfâşiată şi de oase zdrobite, gata să spulbere sala şi clădirea asta plină de femei, vin, muzică şi vicii. Însă chiar şi acesta este doar un tren de umbre […] Această viaţă mută şi cenuşie începe să te tulbure şi să te deprime. Pare să aducă cu sine o presimţire încărcată cu o semnificaţie sinistră care îţi apasă inima. Uiţi unde te afli. Imagini stranii îţi invadează creierul, iar conştiinţa ta începe să se întunece şi să dispară…”[4].

Cuvintele lui Maxim Gorki vorbesc despre o formă care, în 1896, era încă o artă a viitorului. Au trebuit să treacă încă 50 de ani până la inovaţiile lui Orson Welles şi ale neorealiştilor italieni. Însă, în descrierea sa vizionară, scriitorul rus anunţă una dintre trăsăturile fundamentale ale celei de-a şaptea arte. Cinematograful nu a fost niciodată şi nu va fi o reproducere simplă şi directă a realităţii. Filmul este şi va fi o lume autonomă. O lume cenuşie şi mută, aşa cum este cea descrisă de Gorki, o lume nesigură, fluidă, precum este lumea filmelor lui David Lynch. O lume plată, ordonată, comprimată, organizată de o voinţă mecanică şi invizibilă. Este lumea reală destructurată, aşteptând să fie reconstruită în interiorul cadrului – o lume care ne afectează în mod direct şi care reflectă modul în care ne raportăm la realitate. Încadrăm lumea în fiecare moment al vieţii noastre conştiente, nu numai atunci când privim un film. Însă, spre deosebire de realitate, filmul poate încadra nu numai viaţa actuală, ci şi viaţa virtuală. Prin mijloacele sale unice, filmul poate recalibra raportul nostru cu realitatea, sporind capacitatea de percepţie a fiecăruia. Cinematograful ne ajută să re-vedem lumea prin intermediul unei percepţii extinse. Filmul provoacă imaginea pe care o avem despre realitate, forţează o analiză fenomenologică.

*

Pe 28 decembrie 1895, într-un restaurant parizian din Boulevard des Capucines, fraţii Lumière proiectează primul film (*Ieşirea din Uzinele Lumière din Lyon*): lumina traversează pelicula, razele sale transportă imagini ce urmează a fi proiectate pe un ecran

de pânză. Lumea apare reconstruită la dimensiuni nemaivăzute. Astăzi, la mai mult de 100 de ani de la prima proiecţie publică, nu ne putem imagina cât de puternică a fost acea primă impresie. Groaza pe care o putea provoca iluzia unei locomotive în mişcare. Ne-au rămas mărturiile scrise ale începutului în descrierile lui Maxim Gorki. Uimirea lui a fost îndreptăţită. Ceea ce se întâmplase deja a revenit la viaţă pentru prima oară. În timpul vieţii lor, fraţii Lumière nu au putut intui importanţa invenţiei cinematografului, modul în care filmele ne fac să evadăm, felul în care acestea se joacă cu imaginaţia noastră erotică. Cinematograful a devenit cea mai complexă oglindă a lumii şi în acelaşi timp forţa care sparge realitatea în mii de imagini, obligându-ne să o reconstruim. Arta inventată de Lumière a mers mai departe decât invenţia lui Niepce. Cinematografia nu s-a mulţumi cu oglindirea fotografică a lumii. Filmul a realizat o revoluţie mult mai importantă. Spre deosebire de fotografie, el a reuşit să integreze timpul real al lucrurilor, durata adevărată a evenimentului, ambiguitatea imanentă a realităţii. Cinemaul a împlinit o revoluţie a sensibilităţii artistice: a reuşit să restituie privirii umane cristalizarea timpului – „mulaje în lumină ale duratei" obiectelor şi fiinţelor (Bazin).

*

Trăim, citim, montăm, interpretăm. Vedem nu cuvinte. Vedem numai imagini, realizăm propriul film, propria lectură, decupăm constant instantanee din propria noastră viaţă – gândim. Introducem mişcarea în propria gândire, gândim în virtutea unei funcţii cinematografice a gândirii: *gândirea-cinema*.

1. Paul Valéry citat de Marcel Martin în *Limbajul cinematografic*, Prefaţă de Florian Potra, Traducere de Matilda Banu şi George Anania, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p.24

2. În *Deşertul roşu* al lui Antonioni, Giuliana (Monica Vitti) este întrebată: „De ce îţi este frică?". Privind în gol, ea răspunde speriată: „De străzi, de fabrici, de culori, de oameni, de tot. […] Am făcut tot posibilul să îmi revin, să mă readaptez la realitate. Şi am reuşit, de vreme ce am

putut să am şi o aventură. Însă realitatea ascunde un lucru teribil. Nu ştiu ce anume. Nimeni nu îmi spune".

3. Gilles Deleuze, *Cinema 2. Imaginea-timp*, Traducere de Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, Notă asupra ediţiei şi postfaţă de Ioan Pop-Curşeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2013, pp. 245-246
4. Maxim Gorki, *Cinematograful Lumière* în Ian Christie, Richard Taylor, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, New York, 2002, p. 25 (*trad. mea*)

„Imaginea lucrurilor este totodată imaginea duratei lor”

> *Originalitatea fotografiei în raport cu pictura rezidă deci în obiectivitatea ei esenţială. Astfel că grupul de lentile care constituie ochiul fotografic ce se substituie ochiului omenesc, nu se numeşte întâmplător „obiectiv”. Pentru întâia oară între obiectul reflectat şi imaginea lui nu se interpune decât un alt obiect. Pentru întâia oară, o imagine a lumii exterioare se compune automat, fără intervenţia creatorului, a omului, conform unui determinism riguros. Personalitatea fotografului nu contribuie decât la alegerea, la orientarea, la pedagogia fenomenului; cât de vizibil şi-ar pune pecetea în opera finală această personalitate, ea nu reprezintă aceeaşi greutate specifică ca cea a pictorului.* […] *Această geneză mecanică a răscolit radical psihologia imaginii. Obiectivitatea fotografiei îi conferă o forţă de credibilitate, absentă în orice operă picturală. Oricare ar fi obiecţiile spiritului nostru critic, suntem constrânşi să credem în existenţa obiectivului reprezentat, efectiv re-prezentat, adică prezent în timp şi în spaţiu Fotografia beneficiază de un transfer de realitate de la obiect asupra reproducerii lui.* […] *cinematograful apare ca desăvârşirea în timp a obiectivităţii fotografice. Filmul nu se mai mulţumeşte să ne conserve obiectul încremenit într-o anume clipă, aşa cum se conservă în chihlimbar corpul intact al unor insecte din ere dispărute, ci eliberează arta barocă de catalepsia ei convulsivă. Pentru prima dată, imaginea lucrurilor e totodată imaginea duratei lor*[1].

În 1945, André Bazin, creatorul influentei reviste *Cahiers du cinéma*, a schiţat demersul teoretic necesar ontologiei imaginii cinematografice pornind de la automatismul înregistrării fotografice. În „Ontologia imaginii fotografice”, Bazin explorează posibilitatea cinemaului de a aduce împreună elemente disparate, expresii, tehnologii şi evenimente pentru a produce o unitate numită *film*. Ontologia mediului cinematografic este o cercetare asupra fiinţei cinemaului, asupra

modului său de existenţă. Prin mijloacele sale specifice, filmul se „interoghează" asupra modului propriu de a vedea lumea. Fiecare cadru este deci o decizie de existenţă şi un mod de gândire, o raportare unică la lume, o singularitate. Filmul este oglinda unei intenţii de gândire. Mergând la film trăim experienţa unei *alte* experienţe (experienţa mecanică a camerei de filmat). Filmul este o fenomenologie dublă, manifestând o dublă intenţie: propria noastră percepţie asupra filmului şi percepţia filmului asupra lumii pe care o fotografiază.

Într-o conversaţie despre *Imaginea-timp*, publicată în 1985, Deleuze arată că primele încercări de interpretare a mediului cinematografic au fost inevitabil de natură filozofică:

> „Cinematograful apare în acelaşi timp ce filozofia se străduieşte să gândească mişcarea. Acesta este, poate, şi motivul pentru care filozofia nu prea acordă prea mare importanţă cinematografului: este prea ocupată să realizeze pe cont propriu o sarcină analoagă celei a cinematografului; vrea să introducă mişcarea în gândire, aşa cum cinematograful o introduce în imagine. Există o independenţă a celor două căutări mai înainte ca o întâlnire să devină posibilă. Cert este însă că toţi criticii de film, cei mai mari cel puţin, se trezesc filozofi în momentul în care îşi propun să realizeze o estetică a cinematografului. Nu sunt filozofi de profesie, dar devin. Aceasta a fost, deja, aventura lui Bazin" (*Tratative* 54).

Este evident că, vorbind despre încercările filozofiei de a gândi mişcarea, Deleuze se referea la Bergson, însă destinul de filozofi ai imaginii pe care teoreticieni precum Bazin nu îl puteau evita devine evident în texte precum „Ontologia imaginii fotografice":

> „Fabricarea imaginii s-a eliberat chiar de orice utilitarism antropocentric. Nu mai e vorba de viaţa eternă a omului ci, în mod mai general, de crearea unui univers ideal după chipul celui real, un univers înzestrat cu un destin temporal autonom" (*Ce este cinematograful?*, 6-7).

Deşi materialul de bază al cinematografului este realitatea fotografică, Bazin arată că cea de-a şaptea

artă nu se dedică dialecticii aparenţelor şi psihologiei comportamentului. Deşi mizează pe lumea exterioară pentru obiectele sale, cinematograful deţine o mie de feluri de a acţiona asupra aparenţei unui obiect pentru a elimina echivocul şi pentru a dezvălui o realitate interioară singulară.

Cinematograful este un limbaj, o lume de sine stătătoare. Bazin intuise acest lucru în 1945. Dacă luăm în considerare diversitatea şi eterogenitatea imaginilor de tip cinematografic cu care suntem asaltaţi în epoca digitală atunci nu ne rămâne decât să conchidem că această lume a imaginilor-mişcare a devenit una dintre alternativele vizuale ale vieţii cotidiene. O a doua lume care extinde şi intensifică percepţia şi înţelegerea noastră asupra realităţii. În aceste condiţii, este foarte important să înţelegem ce este cinematograful. Crearea unei filozofii a imaginii cinematografice nu poate evita discuţia despre *afectele* experienţei filmice. Modul în care interacţionăm cu filmul este esenţial şi pentru modul în care interacţionăm cu realitatea. Creierul este mobilizat de ochi, de imagine. Dacă eliminăm imaginea, ne eliminăm pe noi înşine. În film, percepţiile devin imagini, timpul se dilată, iar mişcările sunt supradimensionate. Ochiul este substituit de camera care „priveşte" îndelung asupra mişcărilor şi asupra scenelor. Filmul este imaginea într-o oglindă convexă a realităţii. Deşi foloseşte realul, filmul transformă recognoscibilul, provocând un şoc asupra gândirii. El ne permite să vedem fiind deplin conştienţi de percepţia noastră, forţând o realizare fenomenologică, o privire asupra modului în care realitatea este percepută de mintea noastră.

Filmul este cea mai „realistă" dintre arte fiindcă porneşte de la lumea exterioară şi de la realitatea fotografică, încadrează fragmente de real pe care le dislocă pentru a arăta un realism improbabil. La această concluzie ajunge şi Walter Benjamin în *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*:

> „Când inventariază realităţile prin gros-planuri, când subliniază detaliile ascunse ale unor rechizite familiare[…], cinematograful ne face să înţelegem mai bine necesităţile care ne guvernează viaţa, pe de o parte, iar pe de alta ne deschide un câmp de acţiune imens şi

> neaşteptat […] este evident că natura care vorbeşte camerei este cu totul alta decât cea care se adresează ochiului gol –, în primul rând deoarece un spaţiu în care s-a acţionat inconştient se înlocuieşte cu un spaţiu explorat în mod conştient de către om”[2] (Benjamin, 125).

Pentru Bazin, cinemaul este în esenţă realist fiindcă îşi construieşte imaginile prin medierea mecanică a camerei de filmat. Pentru el, filmul a eliberat fabricarea imaginii de „orice utilitarism antropocentric”. Perspectiva omului nu mai este centrală. Importantă este acum crearea unui univers „înzestrat cu un destin temporal autonom”. Afirmaţiile sale trebuie relativizate critic. A spune că perspectiva umană nu mai este centrală în construirea imaginii nu înseamnă că imaginea cinematografică este pe deplin obiectivă, ci că aceasta creează un anumit tip de „obiectivitate”, însă şi aceasta este inevitabil relativă. Cinematograful este condamnat şi el să decupeze un fragment de lume şi este atins de ideologie la fel ca celelalte arte. Însă unicitatea acestui mediu constă în abilitatea de a realiza mulaje ale duratei obiectelor. Deşi potenţialul pentru intervenţia umană continuă să existe, Bazin crede că cineastul trebuie să respecte complexitatea realului şi să se abţină de la o manipulare subiectivă falsă. Cinemaul total visat de Bazin este şi o expresie a obsesiei omeneşti de a lupta cu mortalitatea – disperarea omului de a-şi conserva propria imagine într-o altă formă.

Integritatea imaginii versus integritatea realităţii

Prin pledoaria pentru realism (iluzionism extrem), Bazin realizează o analiză a istoriei evoluţiei limbajului cinematografic. Prima idee importantă este că invenţia sunetului nu a fost principalul salt evolutiv în limbajul filmului. Acest moment avea să vină în 1940-’41. Este luată ca punct de pornire epoca filmului mut. Regizorii care fac filme între anii 1920-1940 sunt grupaţi în două

tabere: regizorii care cred în integritatea imaginii şi cei care cred în integritatea realităţii. „Imagiştii" sunt, la rândul lor, împărţiţi în cei care cred în plastica imaginii (lumina, decorul, compoziţia, jocul actoricesc) şi cei care cred în inovaţiile montajului. Realiştii nu distorsionează timpul precum regizorii care favorizează montajul şi nu distorsionează spaţiul precum expresioniştii, ci încearcă, Bazin vrea să ne convingă, să înfăţişeze „adevărata" realitate. Cei care pun la îndoială faptul că expresionismul imaginii şi al montajului ţin de esenţa cinematografiei sunt, în viziunea baziniană F.W. Murnau, Eric Von Stroheim, Robert Flaherty, Carl Theodor Dreyer şi Jean Renoir. Exponenţii esenţialismului montagist sunt cine alţii decât Sergei Eisenstein, D.W. Griffith şi Abel Gance (în anii 1920-30) şi regizorii partizani ai stilului american de montaj „invizibil" (1930-40) – „Fragmentarea cadrelor nu are în acest caz alt scop decât de a analiza evenimentul după logica materială sau dramatică a scenei" (*Ce este cinematograful?*, 26).

Schema baziniană a evoluţiei limbajului cinematografic între 1920-1940

Sfârşitul erei filmului mut a cunoscut o scindare între expresioniştii germani (plasticienii imaginii) şi şcoala sovietică de după revoluţia bolşevică (inovatori ai montajului). Invenţia sunetului nu a coincis cu efecte imediate asupra stilului de filmare şi asupra stilului de montaj. Spre sfârşitul anilor '30 montajul s-a îndreptat spre realism, trecându-se de la decupajul simbolic/expresiv la decupajul analitic/ dramatic. Cinemaul a atins un apogeu formal atunci când forma a devenit complementară conţinutului. Aceasta a dus, potrivit lui Bazin, la apariţia stilului planului lung – planul-secvenţă în adâncimea câmpului. Iată o sinteză a analizei făcute de Bazin:

<u>1915-1928</u>

1) *Imagiştii*: a) Plastica imaginii (lumina, decorul, compoziţia, jocul actoricesc); b) Inovatorii montajului – în special şcoala sovietică

2) *Realiştii*: (planul lung, filmarea în locaţii, abordare obiectivistă)

Începând cu 1928 imagiştii se afirmă prin a) expresionism şi b) cinemaul sovietic.

Primele filme sonore nu demonstrează o evoluţie imediată a unui stil.

Spre sfârşitul anilor '30 sunetul conduce montajul spre realism. Tot atunci (aprox.1930) se produce o fuziune între formă şi conţinut şi

una între sunet şi imagine.
În 1939 se realizează inovaţiile tehnologice majore (ex. răspândirea peliculei pancromatice şi a sunetului, perfecţionarea echipamentului din studiourile de filmare, folosirea emulsiilor ultrasensibile, filmarea în studio cu diafragme mai închise care a dus la eliminarea *flu*-ului din planul secundar, introducerea universală a macaralei.
1940
Realiştii:
a) Realismul pur (neorealiştii, documentariştii)
b) Realismul spaţial (Jean Renoir, Orson Welles, William Wyler).
Sugestia lui Bazin este că, odată cu venirea anilor ’40, stilul imagist a fost acaparat de cel realist. Cei din urmă au câştigat lupta cu cei dintâi.

Care sunt deci consecinţele desprinse de Bazin din confruntarea celor două linii de evoluţie a limbajului cinematografic? În primul rând o polemică deschisă cu şcoala sovietică. Procedeele folosite de ruşi aveau în comun acea trăsătură despre care Bazin credea că este însăşi definiţia montajului: crearea unui sens al imaginilor pe care acestea nu îl conţin şi care rezultă din confruntarea lor, din tensiunea dintre acestea:

„Montajele lui Kuleşov, Eisenstein sau Gance nu arătau evenimentul: făceau aluzie la el. Fără îndoială, ei împrumutau majoritatea elementelor de la realitatea pe care voiau s-o descrie, dar semnificaţia finală a filmului trebuie căutată mai degrabă în organizarea acestor elemente, decât în conţinutul lor obiectiv. Materialul faptic al povestirii, oricare ar fi realismul individual al imaginii, rezultă în esenţă din aceste raporturi (Mosjukin surâzând + copil mort = milă), adică un rezultat abstract ale cărui premise nu sunt conţinute în nici unul din elementele concrete înfăţişate pe ecran. În acelaşi fel se poate imagina: fete tinere + meri înfloriţi = speranţă. Combinaţiile sunt nenumărate. Dar tuturor le e comun faptul că ele sugerează ideea prin intermediul metaforei sau al asociaţiei de idei. Astfel, între scenariul propriu-zis, element obiectiv al povestirii, şi imaginea brută, se intercalează un releu suplimentar, un „transformator” estetic. Înţelesul nu e cuprins în imagine, el este umbra ei proiectată prin montaj în planul conştiinţei spectatorului. Să mă rezum. Atât prin conţinutul plastic al imaginii cât şi prin resursele montajului, cinematograful dispune de un întreg arsenal de procedee pentru a impune spectatorului

interpretarea sa proprie despre evenimentul prezentat" (*Ce este cinematograful?*, 27).

Obiecţiile lui Bazin faţă de folosirea montajului analitic ţineau de faptul că acesta era consecinţa logicii narative şi dramatice, care încerca la rândul său să creeze iluzia desfăşurării evenimentelor. În *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*[3], Andrei Gorzo rezumă foarte bine obiecţiile lui Bazin faţă de procedeele montajului analitic. Criticul român de film citează unul dintre exemplele date de teoreticianul francez în eseul său despre Orson Welles. Iluzia înfăţişării evenimentului real prin montajul analitic „ascunde o mică, dar esenţială înşelătorie, deoarece realitatea există în spaţiu continuu, pe când ecranul ne înfăţişează o succesiune de fragmente numite «planuri», a căror selecţie, ordine şi durată constituie ceea ce numim «decupajul» filmului" (Gorzo 2012: 26). Ceea ce subliniază aici Bazin este că, deşi printr-un efort de concentrare am fi capabili să identificăm rupturile în desfăşurarea continuă a evenimentului reprezentat, le vom tolera deoarece ele reuşesc să ofere iluzia de continuitate. Însă montajul analitic favorizează o atitudine pasivă a privitorului în ceea ce priveşte construirea sensului imaginii. Din nou analiza lui Andrei Gorzo se impune a fi citată:

„Montajul analitic nu numai că încurajează la spectator o atitudine mentală pasivă (nu trebuie decât să urmeze ghidul); el tinde «să distrugă ambiguitatea inerentă în orice realitate». Fiecare bucăţică selectată de regizor tinde să aibă un singur sens, predeterminat de povestea pe care o spune. Deci nu mai e o bucăţică de realitate, ci un semn de-al povestitorului. Să ne imaginăm primele cadre dintr-un film hollywoodian despre (să zicem) o femeie «de firmă». În primul cadru, aceasta iese din imobilul luxos în care locuieşte, trecând nepăsătoare pe lângă un cerşetor. În al doilea cadru, se opreşte în faţa unei cofetării şi priveşte înăuntru cu o expresie pofticioasă, dar, văzându-şi silueta reflectată în vitrină, îşi pipăie maşinal şoldurile şi merge mai departe. Şi tot aşa: fiecare cadru e un semn. Acesta e limbajul cinematografic «universal». […] Limbajul cinematografic actual – cel pe care-l învăţăm cu toţii de

> timpuriu din filmele hollywoodiene – e ca un sistem de simboluri […] În cuvintele lui Bazin «sub acoperirea realismului congenital al imaginii cinematografice s-a introdus un sistem complet de abstractizare a realului». Acest sistem este mai perfid decât acel făţiş-expresionist pentru care pledaseră Arnheim şi Eisenstein pentru că, la prima vedere, decupajul «rămâne la nivelul realităţii pe care o analizează, nu e decât un fel de a o vedea mai bine»; la prima vedere, fragmentarea evenimentelor nu face decât să respecte «un fel de anatomie naturală a acţiunii». Ce se întâmplă de fapt e că integritatea realului e de fapt subordonată sensului acţiunii" (Gorzo, 27-28).

Există în analiza lui Andrei Gorzo o vădită intenţie polemică. Dacă prin acest sistem de abstractizare a realului care este montajul analitic, totalitatea evenimentului, ambiguitatea inerentă a realităţii este sacrificată, fiind înlocuită cu o evocare a evenimentului, cu o trimitere la eveniment, atunci sensul acţiunii este sensul desprins din decupaj, adică din ideea pe care regizorul o transmite prin decupaj. Montajul analitic poate purta spectatorul către un conţinut ideologic mult mai uşor. Estetica realismului unor filme precum *Moartea domnului Lăzărescu* sau *Aurora* conservă ambiguitatea inerentă evenimentului, fără ca imaginea acestuia să fie dominat de un sens impus din exterior. Regizori precum Cristi Puiu, Cristian Mungiu sau Corneliu Porumboiu favorizează ambiguitatea şi deschid interpretarea către multiplicitate. Să-i dai evenimentului un montaj analitic accentuat echivalează cu o închidere a interpretării sau cel puţin cu o limitare a acesteia. În viaţă nu există tăieturi de montaj. În consecinţă, dacă alege această estetică, filmul trebuie să evite o construcţie care să se bazeze eminamente pe montaj.

Prezenţa

Una dintre ideile importante pentru ontologia cinemaului este noţiunea de prezenţă. Prin natura sa

fotografică, imaginea cinematografică este pentru Bazin *amprenta* unui obiect sau a unei fiinţe. Fotograful realizează o „veritabilă luare de amprentă luminoasă, un mulaj". Cinematograful merge şi mai departe, pentru a se „mula conform timpului obiectului şi de a exprima în plus şi amprenta duratei sale" (*Ce este cinematograful?* 98-99). Eficacitatea lui îşi găseşte sursa de putere la nivelul ontologiei. În consecinţă, Bazin crede că este greşit să presupunem că ecranul ar fi absolut incapabil de a exprima o prezenţă. Ecranul realizează acest lucru într-o manieră specială, „asemenea unei oglinzi (căreia i se permite să înlocuiască prezenţa a ceea ce se reflectă în ea), însă a unei oglinzi cu un reflex deosebit, care ar reţine imaginea". Bazin consideră că ceea ce se pierde din prezenţa în carne şi oase, pe care arte precum teatrul o realizează, se recuperează prin apropierea artificială posibilă prin faptul că pot proiecta imaginea pe un ecran mai mare decât scara 1/1. Spre deosebire de teatru, unde atât actorii, cât şi spectatorii sunt conştienţi de prezenţa celuilalt, la cinematograf, izolaţi în întunericul sălii de proiecţie, privim „un spectacol care ne ignoră şi care face parte din univers. Nimic nu se opune identificării noastre imaginare cu lumea care se agită în faţa noastră şi care devine *Lumea*" (*Ce este cinematograful?* 103)[4]. Cu alte cuvinte, prin identificarea puternică cu spectatorul a cărui prezenţă este exclusă graţie automatismului, cinematograful devine o poziţie ontologică mai puternică. Cinematograful se subordonează unui principiu care presupune negarea oricărei limite a acţiunii. Acţiunea nu mai este concentrată în locul dramatic, scenic.

> „Ecranul nu este o ramă, ca cea a unui tablou, ci un caşeu care nu permite să se perceapă decât o parte a evenimentului. Când un personaj iese din câmpul aparatului, noi admitem că el a ieşit din câmpul vizual, dar continuă să existe identic cu sine însuşi într-un alt punct al decorului, ce ne este ascuns […] Spre deosebire de spaţiul scenic, spaţiul ecranului este centrifug" (*Ce este cinematograful?* 106-107).

Jean Renoir

În eseul său despre Jean Renoir[5], Bazin subliniază că problema dificilă a definirii stilului unui autor trebuie să revină, în mod inevitabil, la dinamica dintre realitate şi abstracţie, dintre concret şi ideal. Cu alte cuvinte, principiul stilului unui regizor rezidă în maniera acestuia de a da sens realităţii şi, deşi arta filmului este considerată cea mai concretă, aceasta este şi cea mai pasibilă de abstractizare. Bazin ne sfătuieşte: „Uitaţi-vă cu atenţie la filmele proaste şi veţi vedea că nu sunt compuse decât din simbolism şi semne, din convenţii, din ieroglife dramatice, morale şi emoţionale" (*Jean Renoir*, 84-85). Aceasta este una dintre iluziile simţului comun care consideră că realismul este un criteriu calitativ. Cinemaul de calitate este în mod necesar, „mai realist" decât cel de proastă calitate. Însă nu este de ajuns a înfăţişa lucrurile realist de vreme ce motivaţia este de a aduce un sens sporit faţă de ceea ce se întâmplă (o abstracţie faţă de ceea ce este creat). Din acest punct de vedere, Renoir sacrifică cel mai puţin realitatea în favoarea transmiterii mesajului său. Regizorul lui *La règle du jeu* abstractizează cel mai puţin, crede Bazin. Acesta dă exemplu unei scene din filmul *Boudu salvat de la înec*. Boudu se aruncă în apă. Logica dramatică şi psihologică ar dicta ca un asemenea act să aibă un sens precis, o motivaţie. Este oare vorba despre disperare, este o tentativă de sinucidere? Însă acestea nu sunt decât interpretări. Renoir uită *actul* (acţiunea) în sine în favoarea *faptului* (realităţii). Apa nu mai este apă, ci apa râului Marna în august. Vorbind despre *Paisà*, Bazin va arăta că unitatea povestirii cinematografice nu va fi dată de plan (o abstracţie a realităţii fotografiate), ci de fapt, acel

> „fragment de realitate brută, multiplu şi echivoc în sine însuşi, al cărui «sens» se degajă numai *a posteriori* datorită altor «fapte», dar respectând integritatea lor de «fapt». […] Specificul «imaginii-fapt» nu constă însă numai în a întreţine cu alte «imagini-fapt» relaţiile inventate de spirit. Există proprietăţile centrifuge ale imaginii, cele care permit să se constituie oarecum povestirea.

> Considerată în sine însuşi, fiecare imagine nefiind decât un fragment de realitate anterior sensului, toată suprafaţa ecranului trebuie să prezinte o egală densitate concretă" (*Ce este cinematograful,* 155).

Filmele lui Renoir, arată Bazin, sunt făcute pornind de la suprafaţa obiectelor fotografiate, iar regia sa este o privire iubitoare a acestor suprafeţe. Montajul său nu porneşte de la obişnuita analiză a spaţiului şi a duratei unei scene în funcţie de o formulă dramatică prestabilită. În ultima parte a filmului *Regula jocului*, camera se comportă ca şi cum ar fi un oaspete invizibil (*Jean Renoir*, 87). Camera este la fel de mobilă ca şi omul, înlocuieşte percepţia, scanează spaţiul vizual, rămâne chiar prizonieră într-un colţ, de unde este obligată să urmărească acţiunea dintr-un punct fix (ca şi cum ar spiona). Genul acesta de personificare garantează calitatea extraordinară a planurilor-secvenţă folosite de Renoir.

Bazin îl apreciază pe Renoir – pe care îl consideră cel mai de seamă dintre regizorii francezi – deoarece consideră că acesta a înţeles adevărata natură a ecranului:

> „Nimeni nu a înţeles adevărata natură a ecranului mai bine decât Renoir; nimeni nu l-a eliberat cu atâta succes de analogiile echivoce cu pictura şi cu teatrul. Din punct de vedere plastic, ecranul este făcut să se conformeze limitelor unei pânze şi, dramatic, este modelat după modelul scenei […] Pe de altă parte, Renoir înţelege că ecranul nu este un simplu dreptunghi, ci o suprafaţă omotetică a obiectivului camerei sale de filmat. Este tocmai opusul ramei. Ecranul este o mască a cărei funcţie este de a ascunde realitatea în aceeaşi măsură în care o dezvăluie. […] Punctul de vedere al camerei de filmat nu este acela al naratorului omniscient de persoana a III-a folosit de romancieri; nu este nici o subiectivitate neputincioasă, negânditoare. Mai degrabă este un mod de a vedea care, fiind liber de orice contingenţă, este în acelaşi timp limitat de trăsăturile concrete ale vederii: continuitatea sa în timp şi limita sa în spaţiu" (*Jean Renoir* 87-88).

Concepţia ecranului la care aderă Renoir, susţine Bazin, îşi asumă o profunzime laterală a adâncimii câmpului şi dispariţia aproape totală a montajului.

Mizanscena nu se limitează doar la ceea ce este prezent pe ecran. Restul scenei care se desfăşoară nu încetează să existe. Acţiunea nu este *limitată de* ecran, ci trece *prin* ecran la fel cum o persoană care intră în raza de acţiune a camerei de filmat nu vine din cine ştie ce „purgatoriu" imaginar al culiselor.

Ceea ce vrea Bazin să înţelegem este că, dacă un regizor apelează la o asemenea estetică, atunci regia acestuia va trebui să permită ca o scenă să fie jucată independent de camera de filmat şi să permită cameramanului să găsească acţiunea prin intermediul obiectivului. Discontinuitatea spaţială, străină ochiului uman este evitată prin introducerea conceptului realităţii unui singur plan-secvenţă, ideea fiecărui plan ca o unitate de loc şi acţiune, un atom care se contopeşte cu alţi atomi pentru a construi scena şi apoi secvenţa. În acest fel, ecranul nu mai ascunde nimic fiindcă nu mai este nimic de ascuns în afara acţiunii filmate. În cartea sa despre regizorul filmului *Regula jocului*, Bazin citează un articol publicat de Renoir în *Le Point* în care acesta explică preferinţa pentru adâncimea câmpului cu zece ani înaintea lui Orson Welles: „cu cât avansez în profesia mea, sunt din ce în ce mai tentat să filmez cu un focus în profunzime. Cu cât lucrez mai mult, cu atât renunţ la confruntările dintre doi actori aşezaţi ordonat în faţa camerei de filmat, ca şi cum s-ar afla la un atelier de fotografie. Prefer să dispun personajele mai liber, la distanţe diferite de camera de filmat şi să le fac să se mişte. Pentru asta am nevoie de o mare profunzime a câmpului" (Renoir citat de Bazin în *Jean Renoir* 90).

Pentru Bazin, în filmele lui Renoir, dragostea pentru lumea înfăţişată atinge o supleţe, o mobilitate şi o bogăţie a formei care aderă fără rezerve la „epiderma lumii", imaginile sale fiind învăluite mereu în mantia realităţii.

Mizanscena în adâncimea câmpului

În capitolul „Evoluţia limbajului cinematografic” Bazin arată că inovaţiile făcute între anii 1930-’39 de regizori vizionari precum Jean Renoir au dus la „repunerea în discuţie a decupajului în profunzimea câmpului” şi astfel la declanşarea unei noi tendinţe vizuale în evoluţia pe care teoreticianul francez o cartografiază în eseul său. Considerat un salt calitativ declanşat prin modul de filmare şi de construire a secvenţelor în filmele lui William Wyler, dar mai ales în cele ale lui Orson Welles, stilistica mizanscenei în adâncime este o tendinţă vizuală şi o atitudine estetică ce poate fi urmărită de la începutul anilor ’40, traversând modernismul cinematografic şi recunoscând-o la regizori care s-au impus în ultimii 30 de ani. Andrei Gorzo punctează în studiul său despre modul bazinian de a gândi cinemaul această evoluţie recunoscută de teoreticianul francez:

> „Un stil regizoral bazat pe adâncimea câmpului şi pe cadre lungi, deci pe prezenţa simultană a tuturor fiinţelor şi obiectelor participante la un eveniment, de la un capăt la altul al evenimentului cu pricina, respectă calitatea de *întreg fizic* a oricărui fenomen din lumea reală şi îi acordă spectatorului aceeaşi potenţială libertate de analiză pe care o are şi în raport cu fenomenele realului. În asta constă dubla lui superioritate. […] Pentru că evenimentul este prezentat în totalitatea sa, el împărtăşeşte, chiar dacă numai ca o posibilitate teoretică, *ambiguitatea* tuturor fenomenelor din lumea reală: cel puţin în principiu, el se pretează şi la alte analize – posibilitate pe care montajul o elimină” (Gorzo, 2012:55-56).

Criticul român dezvoltă raţionamentul lui Bazin, explorând posibilităţile de expresie în privinţa dezvoltării naraţiunii cinematografice. În timp ce un stil regizoral bazat pe favorizarea montajului subordonează crearea unei scene (şi semnificaţia sa posibilă) exigenţelor narative şi dramatice ale povestirii, decupajul în profunzimea câmpului nu livrează o semnificaţie gata făcută a evenimentului prezentat, ci îl „cooptează pe spectator ca partener activ în analiza realităţii care i se pune în faţă – deci ca partener la facerea filmului” (Gorzo, 2012:56).

Preferinţa lui Bazin pentru mizanscena în adâncimea câmpului poate fi explicată prin două motive, care devin şi principii de construcţie a scenelor. Prima cauză, evidentă, este că acest mod de a filma menţine unitatea spaţială şi relaţia dintre elementele de compoziţie în interiorul acelui spaţiu. Al doilea motiv pentru preferinţa lui Bazin are însă consecinţe mult mai profunde. În viziunea sa, acest mod de a filma oferă spectatorului libertatea de a deţine propriul control asupra procesului de vizionare. Suntem liberi să ne lăsăm privirea să rătăcească în interiorul cadrului, putem să decidem individual la ce anume să ne uităm mai întâi, ce anume să privim mai intens şi cât timp să acordăm fiecărui element de compoziţie. Mizanscena în adâncimea câmpului ne implică pe noi, spectatorii, în construirea semnificaţiei unei scene. Montajul ne exclude. Suntem responsabili pentru propria sinteză a procesului de vizionare a unei scene şi de construirea propriului sens (altul la fiecare dintre noi). Prin această atitudine, prin această intenţie de a gândi cinematografic în film, în spaţiul din interiorul planului-secvenţă, supravieţuieşte ambiguitatea existenţială cu care suntem înconjuraţi în fiecare moment al vieţii. Cu alte cuvinte, nu mai suntem prizonierii unei subiectivităţi (transcendentale) atotputernice care să condiţioneze experienţa de vizionare şi care este responsabilă pentru construirea sensului. Camera de filmat ne deschide drumul către eterogenitatea realului, către ambiguitatea şi imanenţa sa ireductibilă. Mizanscena poate include două stiluri. Primul ne permite să vedem evenimentul în totalitatea sa şi este foarte prezent în filmele neorealiştilor. Cel de-al doilea stil derivă însă aproape exclusiv din respectul pentru unitatea spaţială – Orson Welles, Tarkovski, Theodoros Angelopoulos etc.

Una dintre trăsăturile fundamentale ale acestui stil de filmare este prezenţa adâncimii câmpului. Bazin scrie despre necesitatea estetică de a reveni la adâncimea câmpului într-un eseu publicat – deloc întâmplător (programatic) – în primul număr din revista recent înfiinţată (1951) *Cahiers du cinéma*, „Pour en finir avec la profondeur du champ” („Ultimele cuvinte despre

adâncimea câmpului”[6]). Din primele rânduri ale articolului Bazin atenţionează asupra faptului că, deşi mizanscena în adâncime a redevenit una dintre practicile curente, aceasta nu are aceeaşi frecvenţă ca în tehnicile folosite de Orson Welles în *Cetăţeanul Kane* sau ca în filmul lui Wyler, *Cei mai frumoşi ani ai vieţii noastre*, luând locul din ce în ce mai des jocului perimat al stilului de filmare plan-contraplan. Sunt recunoscute astfel meritele operatorului (directorului de imagine) Gregg Toland pentru contribuţia acestuia la filmele lui Welles şi Wyler. Bazin arată că, deşi calitatea acestui mod de filmare se datorează şi unor progrese tehnice, această strategie nu aparţine decât în mod accidental domeniului tehnic:

> „Dacă adâncimea câmpului ne interesează, aceasta nu se datorează faptului că este un progres tehnic al unui anumit stil de filmare, ci, în mod esenţial, ca o revoluţie a mizanscenei sau, mai exact, a decupajului” (19, *trad. mea*).

Bazin examinează un cadru din filmul lui Louis Feuillade, *Onésime* (1910) intuind în compoziţia sa condiţiile de posibilitate pentru o viitoare artă a mizanscenei în adâncime. Personajul din secvenţa respectivă este încadrat într-un prim-plan extrem la stânga acelui cadru, având în fundal pe dreapta un al doilea personaj vizibil:

> „În acest stadiu de evoluţie a cinemaului, *flu*-ul, chiar dacă nu era interesat de planul în care se desfăşura esenţialul acţiunii, era simţit ca o greşeală tehnică. Cadrajul – fix – determinând o zonă spaţială unde orice element putea fi pus, *flu*-ul a constituit o contradicţie logică, asemenea afirmării absurde a unei diferenţe calitative, rezultat al nu ştiu cărei inexplicabile stratificări a spaţiului. Planul lui Feuillade pe care îl evocam mai înainte nu ar fi putut fi turnat altfel: subiectul acţiunii fiind un anumit raport între personajul din lojă şi spectacolul de pe scenă, nu existau alte mijloace, *anterioare montajului*, în afară de cadrajul simultan al scenei şi al lojei. Dacă această imagine ne intrigă astăzi în mod special, asta se datorează, pe de o parte, faptului că aceeaşi secvenţă era tratată printr-o serie de planuri care puneau logic în evidenţă acest raport dramatic şi, pe de altă parte, faptului că un anumit aspect ce scăpa geniului lui

> Feuillade i-a permis acestuia să descopere în mod spontan un cadru profetic, o schiţă brută (crochiul) a unui cadru de Welles sau Wyler. În acest caz descoperirea nu se datora geniului regizorului, ci necesităţii – altfel nu se putea" (20, *trad. mea*).

Dacă luăm în considerare stadiul cinematografului din anul 1910, secvenţa este parţial reuşită. Ambele planuri sunt vizibile, însă fundalul nu este extraordinar de clar. Dacă ne gândim la miza acelui an – aceea de a legifera o imagine de calitate –, dar şi nivelul de atenţie pe care o aveau spectatorii acelei epoci faţă de *flu*-ul planului secundar, atunci cadrul respectiv părea să fie un lucru obişnuit. Primele obiective, prin primitivismul lor, dădeau în mod firesc o profunzime a câmpului, adecvată lipsei aproape totale a montajului din acea epocă. Apoi, din cauza faptului că filmarea în adâncimea câmpului începe treptat să dispară şi graţie sporirii atenţiei spectatorilor, *flu*-ul în imagine a apărut ca o consecinţă logică a montajului în vederea obţinerii unui anumit efect (mai ales în cadrul cinemaului romantic hollywoodian de la începutul anilor '20), devenind o tehnică oficială care primeşte o nouă semnificaţie, aceea a decupajului:

> „*Flu*-ul era un mod indirect de a pune în valoare planul asupra căruia se focalizează; acesta transcrie în plastica imaginii ierarhia dramatică pe care montajul o exprimă în timp (*durée*) […] În această nouă percepţie complexă claritatea fundalurilor nu mai este indispensabilă, *flu*-ul nu mai este considerat o improbabilitate: acesta devine contrast, nu o contradicţie" (22, *trad. mea*).

Ceea ce vrea Bazin să arate este că, în contextul cinematografic de dinaintea apariţiei montajului, Louis Feuillade anticipează adevăratul sens al mizanscenei în adâncimea câmpului. Pentru teoreticianul francez, decupajul în profunzime atinge un realism în sens ontologic, redând obiectelor densitatea lor existenţială. Toate elementele de compoziţie – actorul şi fundalurile – se contopesc într-un model de percepţie. În mizanscena pre-wellesiană, atunci când un personaj devine secundar în desfăşurarea acţiunii, el iese din cadru. Însă un regizor precum Orson Welles îi cere actorului o interpretare mai puţin explicită. Personajul,

fie el şi secundar, rămâne viu, pentru ca atenţia spectatorului să continue să se dilueze şi să se pulverizeze în mai multe direcţii, să continue să caute acţiuni „principale” deghizate în episoade „secundare”. Este o modalitate de a prezenta realitatea în mod omogen, de a o considera indivizibilă şi de a da o valoare egală tuturor coordonatelor de pe ecran. Întregul decor şi toţi actorii sunt legaţi de acţiune în aceeaşi măsură şi prezentaţi în acelaşi timp atenţiei spectatorului. Atunci când un anumit personaj rămâne în afara cadrului, aceasta nu este decât un rezultat al hazardului existenţial. Logica abstractă pe care montajul analitic o introducea în utilizarea imaginii modifica valoarea acesteia. Imaginea era mai puţin o înregistrare şi o reproducere a unui eveniment şi devenea semnificaţie şi relaţie. Prin montajul analitic, imaginea devenea un text. *Flu*-ul planului secundar permitea o fotografiere expresivă a realităţii, o plastică a imaginii mai picturală, deschisă clar-obscurului. Acesta era legat în mod direct de invenţia montajului. Din această perspectivă, crede Bazin, întoarcerea la filmarea în adâncime din filmele lui Wyler şi Welles nu este o redescoperire a unei tehnici primitive, ci un mod mai puţin interesat de plastica imaginii şi mai preocupat de psihologia mizanscenei. Este evident, spune Bazin, că planurile-secvenţă ale lui Welles din *Magnificent Ambersons* nu sunt o înregistrare pasivă a unei acţiuni fotografiate în acelaşi cadru ci, dimpotrivă, refuzul de a fragmenta evenimentul. Cadrajul de la 1910 se identifica cu al patrulea perete absent din scena de teatru. În cel folosit de Welles sau Wyler, pe suprafaţa ecranului regizorul şi operatorul organizează o „ordine” dramatică în care nici un detaliu nu este exclus.

Planul-secvenţă în adâncimea câmpului folosit de regizori precum Orson Welles nu renunţă la montaj – dacă ar face asta, s-ar întoarce la un limbaj cinematografic primitiv, atenţionează Bazin –, ci îl integrează în plastica sa. Naraţiunea pe care o adoptă Welles sau Wyler nu este mai puţin explicită decât cea a unui regizor precum John Ford, însă în cea de-a doua evenimentul este analizat pe fragmente şi se subordonează unei unităţi psihologice şi nu unităţii imaginii în spaţiu şi în timp. De aceea, spune Bazin,

„adâncimea câmpului nu este o tehnică a operatorului, cum ar fi utilizarea unui anumit cadru, a unui anumit filtru sau a unui anumit ecleraj, ci o achiziţie capitală a mizanscenei: un progres dialectic în istoria limbajului cinematografic” (22).

Motivele lui Bazin pentru „condamnarea” montajului analitic erau multiple. Montajul este descris de Bazin ca o serie de puncte de vedere logice sau subiective asupra unui eveniment, stabilind, după o analiză a limbajului cinematografic de după inventarea sunetului trei motive pentru a tăia. Primul se referea la o analiză pur logică şi pur descriptivă a naraţiunii. Un al doilea motiv se referea la o analiză psihologică din punctul de vedere al unui personaj. Cel de-al treilea motiv avea în vedere o analiză psihologică întreprinsă din punctul de vedere al spectatorului. Pentru Bazin, în cadrul decupajului clasic şi celui expresiv, montajul folosit într-o scenă nu adaugă o semnificaţie suplimentară, ci doar subliniază intenţia scenei. Se pune atunci întrebarea: dacă scena are un sens simplu de ce să desconsiderăm spectatorul şi capacitatea sa de observaţie prin adăugarea unor prim-planuri explicite şi evidente. Pe de altă parte, dacă scena este complexă, de ce să presupunem o singură semnificaţie. Decupajul expresiv inventează semnificaţia prin juxtapunerea imaginilor şi nu prin imaginile în sine. Aceasta este un truc rudimentar, consideră Bazin, deoarece nu îi mai lasă spectatorului libertatea de a selecta el însuşi şi eludează ambiguitatea existenţială care ar putea exista în acea scenă filmată. Decupajul acesta nu mizează pe realitatea din punct de vedere spaţial, temporal sau moral. Bazin nu este deci împotriva montajului care formează structura narativă a filmului, ci împotriva iluziilor optice ale imaginii. El nu crede că montajul este o reprezentare mai realistă a procesualităţii psihologice implicate în actul privirii. Decupajul subordonat ordinii dramatice, naraţiunii şi anticipării construieşte sensul spaţiului. Acest mod apropriază „realismul” procesului narativ şi procesului mental pe care acesta îl implică – evocă evenimentul. Adevăratul realism, cel preţuit de Bazin, redă evenimentul însuşi. Se face deci o alegere între două tipuri de realitate. Prima cade pradă ideologiei. În contextul anilor 1940-’50, Bazin credea că cea mai

bună modalitate de a aduce cât mai multă realitate în film era prin respectarea integrităţii spaţiale, prin intermediul mizanscenei bazate pe adâncimea câmpului şi prin planurile-secvenţă lungi. În realitate cinemaul nu poate reda procesul psihologic şi fiziologic al privirii. Însă tocmai în această limită Bazin vede un avantaj. Prin fidelitatea faţă de spaţiu şi de eveniment a filmului, spectatorul va putea avea o înţelegere mult mai profundă a scenei tocmai pentru că nu participă la acea scenă. Această realitate, a spaţiului şi a evenimentului cinematografic, este deasupra percepţiei umane, este deschisă către eterogenitatea realului, nefiind condamnată să locuiască într-o subiectivitate. Regizorul are deci o obligaţie morală faţă de spectator, dar şi faţă de continuitatea spaţiu-timp a realităţii. Această preferinţă pentru unitatea spaţială poate fi datorată unui anumit bergsonism neexplicit şi unei anumite afinităţi pentru fenomenologie manifestate de Bazin. În *On the history of film style*[7], David Bordwell arată că revoluţia condusă de Bazin şi *la nouvelle critique* care s-a manifestat în Franţa după Al Doilea Război Mondial se baza pe ultimele inovaţii tehnologice ale mediului cinematografic. Bazin trebuia să se raporteze în special la cinemaul momentului. Cinemaul contemporan începea în 1939 şi cuprindea operele unor regizori precum Jean Renoir, Welles, Wyler şi pe cele ale neorealiştilor italieni.

Toţi aceşti regizori contemporani cu Bazin mizau pe mizanscena în adâncimea câmpului. Discursul critic din acea perioadă, ne arată Bordwell, avea în vedere două tehnici distincte: cel mai adesea desemna capacitatea lentilei camerei de filmat de a reda mai multe planuri ale acţiunii printr-o focalizare accentuată. Această intenţie era motivată de decizii asupra compoziţiei, luminii, asupra tipului de peliculă folosit şi asupra modului de folosire a lentilelor, fiind denumită şi focalizare în adâncime. Dar ceea ce numim *la profondeur du champ* desemna şi mizanscena în adâncime, adică a plasa obiecte sau fiinţe semnificative pentru compoziţia scenei la distanţe diferite faţă de camera de filmat, chiar dacă nu toate aceste elemente sunt focalizate. Filmele din anii ’30 ale lui Jean Renoir

conţin scene filmate în profunzime fără ca toate planurile să fie la fel de bine focalizate. Deşi *Regula jocului* era o excepţie şi constituia o realizare tehnică de anvergură, adâncimea câmpului fusese folosită încă din perioada de început a cinemaului. Aceasta fusese ignorată în anii ’20-’30, fiind considerată o regresie la mizanscena teatrală. Însă apoi a venit filmul *Cetăţeanul Kane* al lui Orson Welles.

Descoperirea mizanscenei în adâncimea câmpului, susţine David Bordwell, s-a produs graţie eforturilor de autopromovare întreprinse de Orson Welles şi de directorul de imagine preferat de acesta şi de Wyler, Gregg Toland. Textul publicat de cameramanul şi directorul de imagine cu care Welles a lucrat la *Cetăţeanul Kane* în revista *Theatre Arts*[8], „The Motion Picture Cameraman”, este citat de Bordwell. El rămâne o sursă esenţială pentru regândirea realismului bazinian. Semnatarul imaginii lui *Kane* amintea tehnica revoluţionară a *pan-focus*-ului printre inovaţiile tehnice ale filmului. La fel ca şi Bazin în cartea sa despre autorul lui *Magnificent Ambersons*, Toland arată că lui Welles i s-a permis un privilegiu rar întâlnit la Hollywood (cu excepţia lui Chaplin), acela de a avea o libertate artistică absolută, fiind în acelaşi timp producător, scenarist, regizor şi actor principal, Orson Welles manifestând o apetenţă pentru învăţare şi colaborare rar întâlnite la un artist. „Crearea imaginii pentru *Cetăţeanul Kane* a fost cea mai interesantă aventură profesională a carierei mele”, a recunoscut Toland în textul citat:

> „Din cele treizeci şi opt filme la care am realizat imaginea […] cred că *Cetăţeanul Kane* este cel mai bun exemplu al posibilităţilor camerei de filmat de a realiza un efect dramatic. […] Există o controversă care va dăinui mereu la Hollywood. Ea priveşte *star-system*-ul. În calitate de cameraman, am reuşit să evit acest aspect. Întrebarea a fost pusă mult prea des *Ce credeţi despre star-system?* Iată răspunsul meu. Deşi are o importanţă economică ce nu poate fi negată şi, vorbind din punct de vedere practic, o necesitate reală, nu pot să îl consider decât un obstacol dramatic. Un asemenea sistem este blestemat să se afle întotdeauna în conflict cu efectul de realitate perfect. *Star-system*-ul predispune instaurarea ideii că *star-*

> ul este *lucrul,* fiind în opoziţie cu adevărul potrivit căruia lucrul este piesa. Devine deci necesar să-i faci pe plac *star*-ului în detrimentul efectului general. Acest aspect este de înţeles din punctul de vedere al cameramanului, dacă iei în considerare importanţa tipului de lumină şi a unghiurilor pentru obţinerea acelui efect. Cel mai bun unghi, cea mai potrivită lumină pentru scenă sunt desconsiderate în favoarea unui anumit unghi sau lumini care să îl evidenţieze pe actorul principal sau pe star. O asemenea complezenţă fotografică înseamnă subordonarea realismului personalităţii actorului" (Toland, *trad. mea*).

Intenţia polemică a lui Toland este uşor vizibilă în acest text, el continuând să susţină că cel mai bun mesager al modului de gândire întreprins de cameraman este filmul în care naraţiunea de cinema şi valorile dramatice ocupă prim-planul, în timp ce actorii sunt consideraţi ca aparţinând adevăratei lor categorii – aceea de personaje în interiorul unei construcţii dramatice şi nu personalităţi ale filmului. Cu alte cuvinte, dacă imaginea cu întreaga ei construcţie şi ierarhie structurală se subordonează nevoii de a evidenţia interpretarea actorului, atunci dimensiunea optică a filmului va avea de suferit.

Însă ceea ce este mai important în textul scris de Toland o constituie referinţa la dezvoltarea tehnicii *pan-focus*-ului, la care acesta începuse să lucreze cu doi ani înainte de turnarea lui *Kane*. Prin utilizarea sa, susţine Toland, se pot fotografia obiecte aflate la o distanţă mare păstrând claritatea fundalului şi acţiunea şi figurile de *background*, toate acestea fiind filmate cu un relief pronunţat. În cazul lui Kane, camera trebuia reglată pentru a filma obiecte fie de la o foarte mare apropiere, fie de la o mare distanţă, în ambele cazuri claritatea contururilor şi a reliefului trebuind să fie foarte accentuată. Problema întâmpinată de operator era că, atunci când filmai un obiect în profunzime care se afla aproape de camera de filmat, obiectele din planul îndepărtat căpătau un efect *flu*. Încadrarea tuturor obiectelor într-un singur plan rezulta într-o defocalizare parţială. Acest „handicap" tehnic necesita fragmentarea unei secvenţe în unghiuri scurte şi în unghiuri lungi, consecinţa acestei acţiuni fiind o considerabilă pierdere a realismului scenei. Prin *pan-focus*, camera de filmat,

la fel ca şi ochiul omenesc, fotografiază (vede) o întreagă panoramă într-un singur plan, fiecare detaliu fiind clar definit şi păstrând prezenţa vieţii.

Înainte ca *Cetăţeanul Kane* să fie lansat oficial la Paris, Bazin şi intelectualii care au constituit *la nouvelle critique,* precum şi grupul reunit în jurul revistei *Les Temps Modernes* (Sartre, Simone de Beauvoir, Maurice Merleau-Ponty), ştiau de experimentele întreprinse de echipa Welles-Toland. Sartre[9] văzuse filmul la sediul Naţiunilor Unite de la New York, publicând un eseu cu aproape un an înainte ca filmul să apară în Franţa. După ce, în iulie 1946, filmul a avut premiera pariziană, *La revue du cinéma* a cultivat numele lui Welles, publicând eseuri consistente despre *Kane* şi *Magnificent Ambersons* care conţineau şi segmente extrase din scenariile filmelor şi articolul lui Toland despre activitatea directorului de imagine (citat deja).

Cinefilii francezi au fost pe loc cuceriţi de noul stil. Bazin şi cei grupaţi în jurul său au trasat implicaţiile teoretice ale noii tehnici, care, prin cadrele lungi, mizanscena şi filmarea în profunzime, era mai simplă şi mai naturală decât decupajul clasic. Aceasta îi permitea regizorului să prezinte acţiunea în mod direct, aşa cum un prozator talentat ar povesti o scenă. Adâncimea câmpului năştea noi posibilităţi dramaturgice: planul-secvenţă, combinat cu varierea punctelor de interes, putea constitui gradaţia tensiunii şi oferi astfel o experienţă de interpretare mult mai intensă.

În cazul lui Welles şi Wyler, noii critici susţineau că adâncimea câmpului permitea spectatorului să scaneze cadrul şi să decidă el însuşi care era informaţia semnificativă, propriul decupaj cu alte cuvinte. Alte titluri au confirmat importanţa experimentelor lui Welles şi Toland. *Pan-focus*-ul şi planul-secvenţă păreau să definească viitorul cinematografului. *Rope* (*Frânghia*, 1948), filmul lui Hitchcock, alcătuit din opt planuri, sugera că montajul putea fi suprimat. Expresivitatea şi suspansul puteau fi acum transmise prin mişcarea personajelor şi a camerei. O inovaţie în istoria recentă a cinemaului ne confirmă acest lucru. *Arca rusă* (2002), filmul lui Aleksandr Sokurov, alcătuit

dintr-un singur plan-secvenţă, constituie desăvârşirea acestei linii de evoluţie a limbajului cinematografic. Bazin era încrezător în inovaţiile lui Toland şi Welles. După montaj şi desăvârşirea estetică a imaginii, după decupaj şi apariţia sunetului, adâncimea câmpului şi planul-secvenţă veneau să transforme cinemaul într-un mediu de expresie flexibil, fluid şi organic.

În eseul său despre Orson Welles[10], Bazin vorbeşte despre intuiţia planului-secvenţă pe care Welles a avut-o în *Kane.* Nu e exagerat, ne propune Bazin, să pornim de la ideea că Welles, om de teatru, a dezvoltat o mizanscenă proprie pornind de la actor. Ne putem deci imagina că intuiţia planului-secvenţă şi a acestei unităţi noi a semanticii şi sintaxei ecranului s-a născut din viziunea unui realizator obişnuit să lege actorul de decor şi care resimţea decupajul tradiţional nu ca pe o facilitate a limbajului, ci ca pe o pierdere a eficacităţii sale, „ca pe o mutilare a virtualităţilor spectaculare ale imaginii" (*Orson Welles*, 80, *trad. mea*). Scena interpretată în faţa camerei de filmat era pentru Welles o unitate în timp şi în spaţiu (o unitate spaţiu-timp), jocul actorilor trebuind să păstreze o legătură continuă cu decorul şi cu ceilalţi protagonişti. Dacă regizorul îşi doreşte abordarea unei scene de înaltă tensiune dramatică respectând unitatea semnificativă a scenei, construirea acţiunii având la bază nu analiza logică a raporturilor dintre personaje şi mediul lor, ci percepţia fizică a acestor raporturi ca forţe dramatice, asistăm la evoluţia lor până în momentul când întreaga scenă explodează prin această tensiune acumulată. Iar acest lucru este înfăţişat prin fotografierea scenei în totalitatea sa, operaţie care a devenit posibilă în urma *pan-focus*-ului folosit de Toland. Tipul de film propus de cei doi avea ca scop crearea *iluziei* de a asista la evenimente reale care se derulează în faţa noastră la fel ca în viaţa cotidiană, numai că – explică Bazin – această iluzie conţine o farsă esenţială, aceea că realitatea există într-un spaţiu continuu şi că ecranul ne prezintă o succesiune de mici fragmente denumite „planuri" în care alegerea, ordinea şi durata constituie exact ceea ce numim decupajul filmului. Dacă am fi atenţi la rupturile (fragmentările) impuse de camera de

filmat în derularea continuă a evenimentului reprezentat, am realiza că tolerăm aceste fragmentări (în realitate inexistente) fiindcă ele lasă impresia unei realităţi continue şi omogene. În realitate, nu cinemaul a inventat *traveling*-ul, cadrele panoramice sau prim-planul. Acţiunea, frica, trăirile proprii ne determină să facem un decupaj al spaţiului din jurul nostru. Această experienţă psihologică universal umană ne-a făcut să uităm neverosimilul material al decupajului şi ne-a permis, în calitate de spectatori, să participăm, în mod natural, la realitatea prezentată pe ecran. Eisenstein demonstrase deja acest lucru, acest fundament psihologic al decupajului. Însă Bazin ne îndeamnă să analizăm modul în care Welles construieşte scena tentativei de sinucidere a lui Susan din *Kane.* Scena se deschide cu camera lui Susan văzută din spatele noptierei. În prim-plan, parcă lipit de cameră, se află un pahar care pare enorm din cauza unghiului de filmare ales, ocupând aproape un sfert din imagine, împreună cu o linguriţă şi un flacon de medicamente desfăcut. Paharul ne ascunde aproape în întregime patul lui Susan, prefăcut într-o zonă de umbră, din care se aud gemetele chinuite ale respiraţiei sale, caracteristice somnului indus de somnifere. Dormitorul este gol; departe în planul îndepărtat al acestui „deşert privat" vedem uşa care pare şi mai îndepărtată din cauza falsei perspective a obiectivului şi, în spatele acestei uşi, se aud lovituri. Fără a vedea altceva în afară de un pahar şi auzind două zgomote în planuri sonore diferite, înţelegem dintr-o dată situaţia: Susan s-a închis în camera sa pentru a se sinucide, Kane încearcă să intre. Structura dramatică a scenei se bazează în mod esenţial pe tensiunea dintre planurile sonore şi cele vizuale: de o parte avem sunetele chinuite ale respiraţiei în planul în care se află Susan, de cealaltă parte se aud loviturile lui Kane aflat în spatele uşii. O tensiune fundamentală se stabileşte între aceşti doi poli, menţinuţi la distanţă de adâncimea câmpului care – prin utilizarea obiectivelor cu unghi mare de deschidere (*la technique de grands angulaires, apud* Bazin) – întinde spaţiul dintre uşă şi pat, conferind iluzia că suntem într-un *wasteland* psihologic („deşert privat", spune Bazin). Şi toată scena este filmată într-un singur cadru de la nivelul patului.

Andrei Gorzo are dreptate să observe că „această dramă plastică e superioară dramei pe care ar fi creat-o montajul” şi că efectul de intensitate obţinut „se bazează pe analiza spectatorului – e coregizată de el” (Gorzo, 57). Construcţia scenei ţine cont de afectele filmului, de modul în care experienţa vizuală cinematografică este resimţită de spectator.

Pentru Deleuze, inovaţiile unor cineaşti ca Toland şi Welles creează ceea ce el numeşte primul mare film ce ţine de un cinema al timpului. În *Cetăţeanul Kane* timpul şi-a inversat relaţia cu mişcarea. Temporalitatea a devenit vizibilă în forma sa reală, prin „coexistenţa unor mari regiuni de explorat”[11]. Pentru filozoful francez, schema filmului este simplă numai în aparenţă. Filmul începe cu anunţarea morţii lui Kane care devine pretextul unei „anchete”: cei care l-au cunoscut, în calitate de martori ai vieţii sale, devin autorii unor flashback-uri subiective destinate să rezolve misterul vieţii sale printr-o serie de imagini-amintire. Numai că lucrurile se complică. Ancheta porneşte de la cuvântul „Rosebud” (Ce este el?, Ce înseamnă acest cuvânt?). Asemenea unui scafandru care sondează adâncimile oceanului, reporterul realizează o serie de anchete-imersiuni în trecutul lui Kane. Fiecare martor care este interogat, fiecare mărturie separată va echivala cu o „felie” din viaţa Kane, cu un cerc, cu o „filă” a trecutului, cu un continuum. De fiecare dată se pune întrebarea: În care dintre aceste file ale trecutului locuieşte „fiinţa” numită „Rosebud”? Deşi toate aceste teritorii au un parcurs cronologic, deşi toate aceste flashback-uri se referă la un prezent care a trecut, liniaritatea aceasta poate fi uşor spulberată; pentru că în aceste porţiuni (straturi) de trecut şi în relaţia pe care acestea o stabilesc cu prezentul rememorării (moartea lui Kane) se poate găsi întregul vieţii lui Kane, care coexistă în fiecare dintre diferitele sale feţe temporale. Fiecare dintre aceste mărturii conţine ceea ce Bergson numeşte „puncte strălucitoare” (care se înmulţesc pe măsură ce memoria ni se dilată), singularităţi şi fiecare mărturie adună în jurul acestor puncte totalitatea vieţii lui Kane ca „nebulozitate vagă”[12]. Porţiunile de trecut vor constitui baza pe care martorii se vor baza în

evocările lor şi în constituirea imaginilor-amintire. Însă porţiunile de trecut sunt diferite de imaginile-amintire prin intermediul cărora sunt actualizate. Adâncimea câmpului este esenţială pentru explorarea unei anumite regiuni de trecut, a unui anumit continuum. Deleuze se interoghează el însuşi asupra teoriei baziniene asupra adâncimii câmpului şi a inventării „planului-secvenţă". În primele decenii ale cinematografului, adâncimea imaginii era constituită prin juxtapunerea planurilor independente, prin succesiunea planurilor paralele. Exemplul dat de Deleuze este scena asediului din filmul *Intoleranţă* al lui D.W.Griffith: linia de apărare a celor asediaţi este fotografiată în profunzime, de la prim-plan la planul secundar, fiecare din acestea având importanţa sa şi legând între ele elemente învecinate pentru a forma întregul. Welles inventează un alt fel de adâncime a câmpului: o adâncime care se constituie de-a lungul unei diagonale care traversează toate planurile, făcând ca elementele din fiecare plan să interacţioneze între ele şi ca prim-planul să comunice cu planul secundar. Aceasta se produce în faimoasa scenă a tentativei de sinucidere a lui Susan: Kane pare foarte mic în planul secundar în timp ce imaginea lui Susan pare să fie supradimensionată în prim-plan. Sporind adâncimea imaginii prin folosirea obiectivelor cu unghi larg, Welles obţine dimensiuni gigantice în prim-plan care sunt astfel legate de obiecte cu dimensiuni reduse din planul secundar, a cărui importanţă în dinamica imaginii devine astfel mai mare. Centrul de lumină se află în planul îndepărtat în timp ce mai multe umbre ocupă prim-planul, întregul fiind plin de contraste tari. Devenim conştienţi de existenţa tavanului, fie prin înălţime, fie prin proiectarea lui în perspectivă. Volumul fiecărui corp sau obiect depăşeşte orice plan dat, prăbuşindu-se într-o umbră sau pornind din umbră realizând o legătură cu corpurile precedente şi cu cele care urmează. În deschiderea aceasta în adâncime nu trebuie să vedem doar aproprierea spaţială a unui continuum, ci şi aproprierea dimensiunii sale temporale: este vorba de o continuitate a duratei ce presupune că adâncimea este o adâncime temporală ce nu este automat reductibilă la dimensiunile sale spaţiale. Acest nou tip de adâncime cu care vin Welles

şi Toland formează în mod direct o regiune a timpului, o regiune a trecutului definită de aspecte optice împrumutate din planuri care interacţionează. Adâncimea se constituie dintr-un set de conexiuni non-localizabile, care leagă întotdeauna un plan cu altul constituind astfel o regiune a trecutului, un continuum al duratei.

Deleuze ia în considerare şi funcţia adâncimii câmpului. Ştim deja că Bazin îi dădea acesteia o funcţie realistă fiindcă privitorul era responsabil pentru organizarea propriei percepţii în interiorul cadrului. Deleuze însă sugerează şi faptul că funcţiile adâncimii câmpului colaborează pentru a oferi o imagine directă a timpului. Calitatea specială a adâncimii câmpului avea să răstoarne subordonarea timpului faţă de mişcare şi să arate timpul aşa cum este el cu adevărat. Mai exact este vorba de stabilirea unui raport privilegiat cu memoria, cu regiunile virtuale ale trecutului şi cu aspectele fiecărei regiuni. Deleuze crede că în acest caz, adâncimea câmpului este mai puţin o funcţie a realităţii (deşi o păstrează şi pe aceasta) şi, mai degrabă, o funcţie a reamintirii, a temporalităţii: „o invitaţie la rememorare". Majoritatea situaţiilor în care adâncimea câmpului este cu adevărat necesară sunt legate de memorie. Cinematograful este prin acest aspect cu adevărat bergsonian. Deleuze nu se referă la cazul memoriei psihologice ce poate fi compusă din imagini-amintire, pe care flashback-ul o poate reprezenta în mod obişnuit. Nu este vorba de o succesiune de *prezent-uri care trec* în funcţie de un timp cronologic. Este vorba fie de o încercare de evocare care are loc în prezentul actual ce precedă formarea imaginilor-amintire, fie de explorarea unei anumite faţete a trecutului din care ulterior se vor naşte imagini-amintire – cei doi poli ai metafizicii memoriei. Cele două extreme ale memoriei desemnează *extensia faţetelor trecutului* şi *contracţia prezentului actual*. Cei doi poli comunică deoarece a evoca o amintire înseamnă a plonja într-o regiune a trecutului unde se presupune că acea amintire rezidă în stare virtuală, toate faţetele (regiunile trecutului) coexistând în relaţie cu prezentul actual contractat din care evocarea începe. Câteodată adâncimea câmpului presupune evocarea pe cale de a se

produce – contracţia. Altădată adâncimea câmpului ne arată faţete virtuale ale trecutului (regiuni ale memoriei) pe care le explorăm pentru a găsi amintirea pe care o căutăm. În *Cetăţeanul Kane* camera de filmat o fotografiază pe Susan dintr-un unghi înalt destinat parcă contracţiei prezentului, forţării unei evocări. Cel de-al doilea caz apare în toate planurile-secvenţă cu adâncime transversală (i.e. scena tentativei de sinucidere). Imaginile-amintire sunt obiective secundare, dar presupun două lucruri care deschid o nouă zonă de interes: o variaţie a faţetelor trecutului pur din care extragem imaginile-amintire şi o contracţie a prezentului actual care reprezintă punctul de plecare pentru căutarea mereu reînnoită. Adâncimea câmpului va atinge ambii poli. Welles deformează timpul şi spaţiul simultan, fie prin dilatare, fie prin contracţie el domină o situaţie, ajunge la nucleul ei optic. Planurile filmate de sus şi de jos formează contracţii ale continuum-ului spaţio-temporal, iar *traveling*-urile oblice şi laterale formează faţete ale trecutului. Adâncimea este importantă în ambele cazuri – *contracţia* şi *extensia*.

Considerată de Deleuze o funcţie a rememorării, adâncimea câmpului devine o figură (de sorginte vizuală) a temporalităţii. Ea declanşează tot felul de aventuri ale memoriei mai ales în cazul filmelor lui Welles. Totul începe cu *Cetăţeanul Kane*:

> „Totul începe cu *Citizen Kane*. S-a spus adesea că profunzimea interiorizează montajul în scenă, în mizanscenă, dar nu e decât parţial adevărat. Fără îndoială, planul-secvenţă e un strat de trecut, cu nebuloasele sale şi cu punctele sale strălucitoare care vor alimenta imaginea-amintire şi vor determina ceea ce reţine ea dintr-un vechi-prezent. Dar montajul subzistă ca atare sub trei alte aspecte: raportul planurilor-secvenţă sau al straturilor de trecut cu planurile scurte de prezenturi ce trec; raportul straturilor între ele, unele cu celelalte (cum spunea Burch, cu cât un plan e mai lung, cu atât e mai important de ştiut unde şi cum să-l închei); raportul straturilor cu actualul prezent contractat care le evocă. În această privinţă, fiecare martor din *Citizen Kane* face propriul efort de evocare, ce corespunde stratului de trecut căruia personajul respectiv îi e atribuit. […] Iar straturile de trecut, copilăria,

> tinereţea, adultul, bătrânul, coexistă tocmai în raport cu moartea ca punct fix" (*Imaginea-timp*, 146).

Montajul rămâne încă destul de important în filmele lui Welles, însă acesta îşi schimbă sensul. În loc să producă o imagine indirectă a timpului prin relaţia sa cu mişcarea, acesta va organiza ordinea coexistenţelor noncronologice în imaginea directă a timpului. Diverse faţete ale timpului vor fi evocate şi îşi vor întrupa diferitele aspecte în imagini-amintire. Deleuze crede că secretul cuvântului „Rosebud" nu are sens, chiar şi atunci când acesta se întrupează în imaginea saniei cu care se joacă copilul Kane, deoarece nu mai există un prezent cu care acea dimensiune a trecutului să comunice, Kane murind singur, având conştiinţa lipsei de sens a propriei vieţi. Meritul lui Deleuze este de a duce până la capăt intuiţia lui Bazin şi de a realiza că viziunea acestuia din urmă despre profunzimea câmpului înglobează conceptul de durată şi inventarea noţiunii de „plan-secvenţă" (cadrul-secvenţă). Folosirea planului-secvenţă în profunzimea câmpului, această „unitate nouă a semanticii şi sintaxei ecranului" (*Orson Welles*, 80) este atribuită unei exigenţe temporale. Cu alte cuvinte, conceptul de plan este absorbit de planul-secvenţă. Mizanscena în adâncime ne permite să vedem mai bine şi pentru că acest procedeu „confirmă unitatea dintre actor şi decor, interdependenţa dintre tot ce este real, de la uman la mineral. În reprezentarea spaţiului, este o modalitate necesară a acestui realism care postulează o sensibilitate constantă la lume, dar care se deschide către un univers al analogiilor, al metaforelor şi, pentru a folosi cuvintele lui Baudelaire, într-un alt sens, nu mai puţin poetic, al corespondenţelor" (*Jean Renoir*, 90).

Într-un eseu ce regândeşte relaţia dintre ontologia imaginii fotografice pe care se bazează mediul cinematografic şi estetica realismului în sensul dat de Bazin, Daniel Morgan[13] recontextualizează analiza acestei scene făcută de Bazin: analiza atrage atenţia asupra unui sunet care, corelat cu o imagine fotografiată cu un obiectiv cu deschidere largă şi diafragmă mică – o imagine filmată în profunzime –,

clarifică şi scoate la lumină o anumită relaţie între cei doi poli de referinţă (vizuală şi sonoră). Încrederea lui Orson Welles în unitatea spaţială este considerată de Bazin ca fiind la baza forţei emoţionale degajate de scenă, acesta explicând că efectul s-ar pierde dacă scena ar fi fost fragmentată prin montaj în cinci sau şase planuri. În realitate, spune Morgan, trei planuri sunt suprapuse într-un singur cadru: (paharul, Susan, uşa). Ceea ce Bazin denumeşte păstrarea integrităţii spaţiale este, în realitate, efectul „montajului intern". Bazin nu susţine că Welles încearcă să reprezinte o realitate care a precedat imaginea filmată, ci că Welles realizează un efect care face „să rămână în noi [spectatorii] *impresia* unei realităţi continue şi omogene" (*Orson Welles,* 86, *trad. mea*) şi, în acelaşi timp, ne oferă privilegiul şi responsabilitatea alegerii pe care viaţa ne-o permite. În consecinţă, interesul manifestat de Bazin pentru scena respectivă nu are de-a face cu reproducerea cât mai fidelă a unei scene în faţa camerei de filmat, ci are în vedere efectul pe care scena îl creează – un efect bazat numai pe *impresia* (iluzia) de coerenţă a spaţiului.

Se poate iniţia o critică a lecturii realismului bazinian înţeles ca realism psihologic sau perceptual. Relaţia lumii pe care filmul ne-o pune în faţă (pe ecran) cu propria noastră lume are mult mai puţin de-a face cu asemănarea şi este legată în mod esenţial de experienţă. Morgan susţine că Bazin ar fi putut audia conferinţa despre cinema a colegului său de la revista *Les Temps Modernes*, filozoful şi fenomenologul Maurice Merleau-Ponty[14]:

> „Semnificaţia unui film este inclusă în ritmul său la fel cum semnificaţia unui gest poate fi imediat citită chiar în acel gest: filmul nu înseamnă altceva decât ceea ce el însuşi prezintă. Ideea este prezentată într-o stare embrionară şi se naşte din structura temporală a filmului la fel cum aceasta se poate naşte din co-existenţa elementelor dintr-o pictură. […] Drama cinematografică are o textură mai densă decât dramele din viaţa reală: are loc într-o lume mai exactă decât lumea reală. […] De aceea filmele pot fi atât de convingătoare în imaginile pe care le oferă despre om: ele nu ne oferă gândurile acestuia, aşa cum romanele o fac de atâta vreme, ci

> conduita şi comportamentul său. Ne prezintă în mod direct acel mod de *a fi în lume*, de a te raporta la lucruri şi la oameni”[15].

Ce trebuie să înţelegem din analiza făcută de Merleau-Ponty? Pentru a se susţine în mintea spectatorului, lumea propusă de film trebuie să încerce să ofere acestuia (cât mai credibil cu putinţă) modul în care înregistrăm realitatea. Cei care susţin înţelegerea realismului bazinian ca realism perceptual invocă preferinţa acestuia pentru anumite stiluri şi regizori, subliniind faptul că adâncimea câmpului implică o atitudine mentală mai activă din partea spectatorului. Într-adevăr, Bazin prezintă acest argument, spunând că spectatorului nu i se spune în mod explicit ceea ce este important în cadru, ci trebuie să facă propria sa alegere. Mai mult, filmele neorealiştilor italieni folosesc filmarea în locaţii reale, actori neprofesionişti, lumina naturală şi un accent important asupra contingenţei evenimentelor cotidiene. Stilul folosit de aceşti regizori nu numai că redă modul nostru de a fi în lume, ci îl scoate în evidenţă. Însă acest lucru nu trebuie să ne sugereze preferinţa lui Bazin pentru un realism direct. În eseul său *Teatru şi cinematograf* (1951), Bazin vorbeşte despre „Ecran şi realismul spaţiului”:

> „Este într-adevăr uşor ca, pornind de la natura fotografică a cinematografului, să conchidem realismul său. Nici gând ca existenţa supranaturalului sau a fantasticului cinematografic să infirme realismul imaginii, ci dimpotrivă, ea este cea mai convingătoare dovadă a acestui realism. În cinematograf iluzia nu se bazează, ca la teatru, pe convenţii admise tacit de public, ci pe realismul imprescriptibil a ceea ce-i arătăm. Trucajul trebuie să fie absolut perfect: „omul invizibil” trebuie să poarte pijama şi să fumeze. E cazul oare să tragem de aici concluzia că cinematograful este consacrat doar reprezentării, dacă nu a realităţii aşa cum este, cel puţin a unei realităţi verosimile, a cărei identitate cu natura — aşa cum o cunoaşte el — spectatorul o va admite? […] Suntem dispuşi să consimţim că ecranul se deschide asupra unui univers artificial, cu condiţia să existe un numitor comun între imaginea cinematografică şi lumea în care trăim. […] Universul ecranului nu poate să se juxtapună universului nostru; el i se substituie neapărat, deoarece însuşi conceptul universului este exclusiv spaţial. Pentru

> un timp filmul este universul, lumea sau, dacă vreţi, natura" (*Ce este cinematograful?*, 106-107).

Cu alte cuvinte, Bazin nu se referă la un realism direct. Nu spaţiul, ci experienţa spaţiului este importantă. Aceasta permite lumii prezentate de film să se susţină. Bazin pledează pentru autonomia lumii prezentate de film, fiindcă, nu-i aşa, el arătase deja că filmul poate prezenta o lume cu propriul său destin temporal. În timpul proiecţiei, filmul este pentru noi Universul, Lumea, Natura. Lumea de pe ecran, vrea Bazin să spună, funcţionează *ca* realitate – realitatea noastră temporară cât timp asistăm la proiecţie. Este de fapt întrebarea pusă de Stanley Cavell în *The world viewed*: Ce se întâmplă cu realitatea atunci când ea este proiectată pe ecran? Răspunsul pare a fi: aceasta devine, temporar, *Realitatea*. Iar pentru acest lucru ea trebuie să pună în mişcare moduri naturale de percepţie şi experienţă. Daniel Morgan aduce două obiecţii interpretării realismului bazinian ca realism perceptual. Prima este că Bazin nu descrie filmele lui Renoir şi filmele neorealiştilor ca fiind asemănătoare experienţei realităţii. El respinge categoria verosimilului din conceptul de realism. Apoi Morgan arată că Bazin pune eticheta de film realist pe o serie de filme care au puţin de-a face cu categoria asemănării şi mai degrabă cu faptul că acestea sintetizează ambiguitatea imanentă a realităţii. Ecranul alb complet de la sfârşitul filmului lui Robert Bresson, *Journal d'un cure de campagne*, este considerat un triumf al realismului cinematografic. Problema cu interpretarea realismului lui Bazin ca realism perceptual nu este că acesta eşuează în a descrie ceea ce lumea unui film este pentru Bazin. În plus, Bazin însuşi descrie câteodată realismul în aceşti termeni. Problema constă în echivalarea unei lumi coerente a filmului cu realismul. Corespondenţa dintre lumea filmului cu propria noastră lume nu este criteriul realismului bazinian.

Deşi realismul lui Bazin pare a fi orientat de ontologia imaginii fotografice, acesta nu este determinat de această ontologie, rămânând deschis unei game extinse de stiluri şi genuri cinematografice.

> „Nu există un realism, ci realisme. Fiecare epocă îşi caută realismul său, adică tehnica şi estetica în stare să capteze cel mai bine, în stare să reţină şi să restituie ceea ce noi dorim să captăm din realitate”,

scrie Bazin în „William Wyler sau jansenistul mizanscenei” (*Ce este cinematograful?* 45). Existenţa filmului ca proiecţie conferă o realitate fizică relaţiilor pe care lumea sa le instituie. Stilul generează o anumită atitudine faţă de realitatea fizică, pe care o fotografiază într-o anumită manieră:

> „Pentru a defini stilul unui film, este întotdeauna necesar să ne întoarcem la dialectica dintre realitate şi abstracţiune, dintre ideal şi concret. […] principiul stilului unui anumit regizor rezidă în abilitatea sa de a da sens realităţii. Trebuie să ţinem minte că arta cinematografică, atât de des considerată cea mai concretă dintre toate, poate fi de asemenea foarte uşor abstractizată. Priviţi cu atenţie filmele proaste şi veţi vedea că sunt compuse numai din simbolism şi semne, din convenţii, din ieroglife dramatice, morale şi emoţionale […] Cuvântul «realism» aşa cum este folosit în simţul comun nu are un sens clar şi absolut în măsura în care înseamnă constituirea fidelă a realităţii în film. Pentru că acest drum către real poate alege o mie de rute posibile, apologia pentru «realism» *per se* nu înseamnă nimic. Linia aceasta de gândire are valoare în măsura în care sporeşte sensul (o abstracţiune la rândul său) a ceea ce este creat” (*Jean Renoir* 84-85).

În cazul eseului despre Jean Renoir, realismul este echivalat cu abilitatea de a conferi un sens sporit imaginii realităţii, cu abilitatea de a adăuga ceva nou realităţii, de a o interpreta într-un fel sau altul. Modul în care Renoir realizează acest lucru este semnificativ numai pentru realismul său, criteriile sale estetice neputând fi generalizate. Andrei Gorzo insistă şi el asupra înţelegerii realismului bazinian nu ca realism direct, perceptual sau psihologic, ci ca un veritabil pas revoluţionar al povestirii cinematografice:

> „Revenirea adâncimii câmpului şi (ca o consecinţă) a cadrului lung, se înscrie, deci, într-o mişcare de ansamblu – «o reaşezare geologică a bazelor cinematografului», după cum o numeşte Bazin. Nu e vorba doar de o modă operatoricească – precizează el răspicat

> –, ci despre «o regenerare realistă a povestirii cinematografice», care «devine capabilă de a reintegra timpul real al lucrurilor, durata evenimentului, căruia decupajul clasic îi substituia insidios o durată intelectuală şi abstractă» – durata dramatică" (Gorzo, 65).

Ceea ce este esenţial, arată criticul român, nu este neapărat cantitatea de peliculă înregistrată fără întreruperi, deci o suprapunere perfectă a duratei şi deci un raport de echivalenţă între lumea reală şi lumea filmului, ci „structura temporală a evenimentului prezentat: e vorba despre integrarea «timpului vieţii cotidiene, a timpului natural al unei fiinţe căreia nu i se întâmplă nimic». Cum îl faci pe acesta să fie interesant din punct de vedere dramatic? E un pariu *dramaturgic.* Din acest punct de vedere, marile filme ale neorealismului italian sunt profund revoluţionare" (Gorzo 2012: 65).

Neorealismul: „o atitudine ontologică"

Dacă „nu există realism, ci realisme", atunci cu fiecare film regizorul decupează propria lui parte din plenitudinea neîntreruptă a vieţii şi a realităţii, impunându-i acesteia propriul stil şi propria semnificaţie: o intenţie de gândire în faţa imanenţei. Nici un alt grup de regizori nu a fost mai interesat de plenitudinea neîntreruptă a vieţii decât cel al neorealiştilor italieni. În *Realismul Cinematografic şi Şcoala Italiană a Eliberării*, Bazin analizează naraţiunea cinematografică a filmului *Païsa*, de Roberto Rossellini. Criticul francez avansează următoarea „definiţie" a realismului:

> „Vom numi deci *realist* orice sistem de expresie, orice procedeu de povestire care tinde să aducă mai multă realitate pe ecran. «Realitate» nu trebuie desigur înţeles în sensul cantitativ. Acelaşi eveniment, acelaşi obiect poate fi reprezentat prin diferite sisteme. Fiecare dintre ele respinge sau salvează unele dintre calităţile care fac să recunoaştem obiectul pe ecran, fiecare dintre ele introduce, în

> scopuri didactice sau estetice, abstracţii mai mult ori mai puţin corozive ce nu lasă să se păstreze toate caracteristicile originalului. În limitele acestei chimii inevitabile şi necesare, s-a substituit realităţii iniţiale o iluzie de realitate alcătuită dintr-un complex de abstracţii (alb-negru, suprafaţa plană), convenţii (de exemplu, legile montajului) şi realitate autentică. Este o iluzie necesară, dar ea atrage repede pierderea conştiinţei realităţii, care se identifică în spiritul spectatorului cu reprezentarea sa cinematografică" (*Ce este cinematograful?*, 144-145).

În timp ce apără ideea realismului pe ecran, Bazin este conştient că cinematograful este un mediu care exclude în aceeaşi măsură în care include trăsăturile obiectelor şi fiinţelor filmate. Admite că realitatea scapă cinemaului deoarece regizorul este încă constrâns să aleagă între o realitate sau alta. „Cea mai realistă dintre arte […] nu poate sesiza realitatea în întregime" (147). Însă această „pierdere" de realitate este ceea ce mediul poate transforma într-un avantaj. Marja de „pierdere" implicită în orice luare de poziţie realistă îi permite regizorului o sporire a eficacităţii realităţii alese. Din cauza lipsei de mijloace tehnice cu care se confruntau după război, regizori precum Rossellini nu puteau înregistra sunetul direct, ci după filmare. Acest neajuns s-a transformat într-un avantaj. Camera se putea mişca liberă, nemaifiind constrânsă de microfon. Câmpul de acţiune şi mobilitatea camerei au fost sporite. Aceasta a rezultat în „creşterea coeficientului de realitate" şi într-o schimbare a modului în care filmul spune o poveste. Importantă este „mişcarea creatoare, geneza foarte particulară a situaţiilor. Necesitatea povestirii este mai mult biologică decât dramatică. Faptele sunt prezentate într-o modalitate mai puţin abstractă. Tehnica povestirii reţine din ambiguitatea şi mişcarea haotică a vieţii. Jocul liber al camerei de filmat este la fel de important:

> „Aparatul trebuie să fie la fel de prompt când se mişcă sau când se imobilizează. Traveling-urile şi panoramicele n-au caracterul cvasi-divin pe care li-l acordă macaraua americană. Aproape totul se face de la înălţimea ochiului sau pornind de la puncte de vedere concrete cum sunt un acoperiş sau o fereastră. Toată poezia de neuitat a plimbării copiilor pe calul alb în *Sciuscia* se reduce, din punct de vedere tehnic, la un unghi de filmare contra-plonjeu care acordă

> călăreţilor şi calului perspectiva unei statui ecvestre. […] Atâta virtuozitate cinematografică n-a împiedicat ca iapa lui să aibă prozaismul unei gloabe de birjă. Aparatul italian păstrează ceva din umanismul aparatului de reportaj Bel-Howell, inseparabil de mână şi de ochi, aproape identificat cu omul, adaptat prompt atenţiei sale" (*Ce este cinematograful?*, 151).

Aşadar, miza este atitudinea umană în totalitatea sa şi integritatea fenomenologică a evenimentului. Este o modalitate tipică pentru Bazin de a trata filmele neorealiste. Comparându-le cu atotputernica omniscienţă a camerei de filmat hollywoodiene, el avea să facă o observaţie importantă în privinţa atitudinii faţă de realitate a unor filme ca *Sciuscia*. Înzestrată cu libertatea pe care i-o dă mecanica obiectivului (*obiectivul* garantează imaginii cinematografice dacă nu obiectivitatea, atunci cel puţin posibilitatea de a lua o vedere asupra unei fiinţe sau unui obiect care să fie eliberată de perspectiva strictă a ochiului uman, ocazia de a vedea lumea aşa cum arată aceasta atunci când noi, oamenii, nu suntem prezenţi), camera nu va mai impune doar o subiectivitate transcendentă asupra lumii filmate, ci va încerca să păstreze cât mai mult din imanenţa evenimentelor şi singularitatea gesturilor şi a comportamentului fiinţelor. Şi, pentru că regizorii care filmau la sfârşitul anilor 1940 foloseau locaţii reale, eclerajul nu juca un rol important. Rossellini şi De Sica nu simţeau nevoia de a îmbunătăţi calitatea plastică a imaginii, ci de a păstra singularitatea evenimentului şi faptului – precepte formale care se înscriu într-o „etică" a exterioritătii, a gândirii cinematografice autentice:

> „Unitatea povestirii cinematografice în *Païsà* nu este «planul», punct de vedere abstract asupra realităţii care se analizează, ci «faptul» — fragment de realitate brută, multiplu şi echivoc în sine însuşi, al cărui «sens» se degajă numai *a posteriori* datorită altor «fapte» între care spiritul stabileşte raporturi. Fără îndoială, regizorul a ales bine aceste «fapte», dar respectând integritatea lor de «fapt». […] Specificul «imaginii-fapt» nu constă însă numai în a întreţine cu alte «imagini-fapt» relaţiile inventate de spirit. Există proprietăţile centrifuge ale imaginii, cele care permit să se constituie oarecum povestirea. Considerată în sine însăşi, fiecare imagine nefiind decât un fragment de realitate anterior sensului,

> toată suprafaţa ecranului trebuie să prezinte o egală densitate concretă. […] Omul însuşi nu este decât un fapt printre celelalte, căruia nu-i va fi acordată *a priori* nici o importanţă privilegiată. De altfel cineaştii italieni sunt singurii cărora le reuşesc scenele de autobuz, de camion sau de vagon de tren, tocmai pentru că ele întrunesc o densitate particulară de decoruri şi de oameni, iar ei ştiu să descrie o acţiune fără să o disocieze de contextul ei material şi fără să estompeze singularitatea umană în care este implicată; subtilitatea şi supleţea mişcărilor de aparat în aceste spaţii strâmte şi înghesuite, comportamentul natural al tuturor personajelor care intră în câmp fac din aceste scene piese de bravură prin excelenţă ale cinematografului italian" (*Ce este cinematograful?*, 155).

Adevărata revoluţie la care se referă Bazin priveşte naraţiunea cinematografică adoptată de Rossellini şi De Sica care au început să realizeze filme în care relaţiile narative sunt mai libere. Cele mai importante filme neorealiste permit inserarea unor detalii narative nemotivate cauzal. *Païsà* este narat episodic, prezentând şase situaţii petrecute în timpul invaziei Italiei de către forţele Aliaţilor, a căror concluzie este de multe ori omisă. Ambiguitatea realităţii pe care Bazin o admiră la aceste filme se datorează unei naraţiuni de cinema care refuză să ofere o cunoaştere omniscientă a evenimentelor. Totalitatea realităţii este pentru neorealişti incognoscibilă, un aspect evident în lumina finalurilor filmelor. *Hoţii de biciclete* se termină cu tatăl şi fiul rătăcind pe stradă. Nu ştim dacă îşi vor recupera bicicleta, dacă vor supravieţui sărăciei. Rămânem însă cu imaginea celor două siluete topindu-se în mulţime. Teoreticianul principal al neorealismului, Cesare Zavattini[16], susţinea că trebuie să depăşim comoditatea morală şi intelectuală pentru ca realitatea să ne apară interesantă. Ar trebui să fim surprinşi de faptul că cinemaul a simţit întotdeauna nevoia de a insera o poveste în realitate pentru a o face „spectaculară" şi interesantă. Potrivit acestuia, inovaţia neorealismului era de a fi realizat că necesitatea poveştii era o modalitate inconştientă de a admite o înfrângere în faţa faptelor vii. Fuga de realitate însemna trădarea acesteia. Înainte, dacă vroiai să faci un film despre o grevă trebuia imediat să inventezi o intrigă, greva devenind

un fel de *background* al filmului. Neorealiştii îşi propun să descrie greva însăşi. Ei au făcut trecerea de la lipsa de încredere în realitate (evadare, escapism, echivalate cu trădarea de Zavattini) la o încredere în lucruri, fapte şi oameni. O asemenea viziune înseamnă o excavare a realului, o punere a realităţii într-o poziţie de putere, înseamnă să transformi realitatea în comunicare, să îi dai o serie de reflexe. „Dorinţa copleşitoare de a vedea, de a analiza a cinemaului, foamea sa de realitate reprezintă un act de omagiu pentru ceilalţi oameni şi pentru ceea ce se întâmplă şi există în lume", ne spune Zavattini. La nivel narativ, odată ce o scenă este gândită, regizorii simt nevoia să insiste asupra acelei scene, deoarece o singură situaţie poate avea foarte multe ecouri şi reverberaţii în magma narativă. Nu trebuie să uităm că *Hoţii de biciclete* este în esenţă desfăşurarea unei singure situaţii care produce diferite efecte. În loc să încerce să pună în scenă situaţii imaginare şi să facă tot posibilul ca acestea să pară reale, regizorii ar trebui să încerce să dea lucrurilor o semnificaţie proprie. Viaţa nu este ceea ce se inventează în poveşti, strigă Zavattini. Acesta merge şi mai departe, susţinând că cinemaul nu ar trebui să extragă ficţiuni din fluxul neîntrerupt al realităţii şi să aibă o funcţie narativă, ci să se întoarcă la începuturile sale documentariste. Dar trenul fraţilor Lumière a plecat de mulţi ani din gară. Zavattini exagerează încercând să sublinieze capacitatea cinemaului de a fotografia viaţa cotidiană în durata sa reală şi abilitatea mediului de a înregistra şi ceea ce scapă naraţiunii, ceea ce întrerupe naraţiunea.

Dincolo de excesele lui Zavattini, „obsesia" de a păstra integritatea structurală a faptelor face posibil acest tip de naraţiune. În realitate, Bazin şi Deleuze se întâlnesc în analiza neorealismului. *Cinema 2* începe cu o analiză a neorealismului. Punctul său de plecare este tocmai atitudinea lui Bazin faţă de filmele postbelice ale neorealiştilor. Accentul cade nu pe re-prezentarea realului în aceste filme, ci pe prezentarea unei realităţi care este „dispersivă, eliptică, rătăcitoare sau oscilantă, operând în blocuri cu legături în mod deliberat slabe şi evenimente ezitante" (*Imaginea-timp*, 9). Dacă în filmele realismului clasic, regizorii simţeau nevoia de a

insera o poveste în realitate pentru ca aceasta să devină spectaculară şi atrăgătoare, acest nou „program" estetic recunoştea faptul că prevalenţa poveştii era un mod de a recunoaşte înfrângerea artistică a regizorului, suprapunerea unor formule narative moarte şi abstracte asupra unei realităţi cotidiene pulsând de viaţă şi de energie. Zavattini a fost cel mai explicit în acest sens. Dacă la început, scenariştii şi cineaştii erau nevoiţi să inventeze o intrigă, să determine care este povestea din spatele evenimentului, în neorealism „povestea" este evenimentul însuşi, evenimentul în totalitatea sa, cu caracterul său eterogen şi mişcările sale haotice şi nestructurate. De Sica şi Rossellini aveau să realizeze bogăţia expresivă a vieţii cotidiene:

> „În loc să reprezinte un real deja descifrat, neorealismul viza un real care urma să fie descifrat, întotdeauna ambiguu; de aceea, planul-secvenţă tindea să înlocuiască montajul reprezentărilor. Neorealismul inventa aşadar un nou tip de imagine, pe care Bazin propunea s-o numim de „imagine-fapt" (*idem*).

Ceea ce Deleuze apreciază la viziunea lui Bazin despre neorealism este ideea că aceste filme au adus pe ecran – prin inventarea unor noi practici narative şi formale – dimensiunea unei realităţi adiţionale care aşează realitatea filmată într-o poziţie de forţă. Neorealismul şi noua imagine inventată în cadrul filmelor sale nu aveau în vedere o relaţie privilegiată a realului în legătură cu forma şi conţinutul. Importantă era relaţia dintre real şi mental. Inovaţiile aduse de Rossellini şi De Sica constituie înainte de toate revoluţii în gândire (gândirea prin imagini) şi abia apoi inovaţii stilistice. Naşterea unui nou tip de imagine şi deci, de gândire, se datora unei scindări şi fragmentări ale lanţului cauzal mişcare – imagine – acţiune. Imaginile create de realismul cinematografic clasic se extindeau imediat în acţiune tocmai pentru că, prin construcţia lor, aceste imagini se constituiau printr-o puternică legătură cu acţiunea senzori-motorie. Această legătură este întreruptă în cazul filmelor neorealiste. Anumite imagini create de regizorii italieni se sustrag ordinii dramatice. De pildă, în *Umberto D* al lui De Sica, atunci când tânăra servitoare Maria se trezeşte, ea intră

în bucătărie aşa cum ar intra în orice zi. Nimic nu iese din natura cvasi-mecanică şi repetitivă a obiceiurilor cotidiene. Ea se poartă exact cum s-ar purta cineva care tocmai s-a trezit. Face ordine din mers, privirea sa se opreşte asupra chiuvetei, vede furnicile. Urmează un plan de durată semnificativă (izgonirea furnicilor) pentru o scenă care nu prea oferă o informaţie narativă consistentă din perspectiva intrigii. Alte acţiuni cotidiene sunt filmate. O putem vedea pe Maria folosind râşniţa mecanică pentru a măcina cafeaua. Închide uşa cu piciorul. Apoi, şi aici este punctul de interes, se uită la pântecul său. Este însărcinată. Într-o serie de gesturi cotidiene mecanice „o situaţie pur optică" a fost introdusă o situaţie la care personajul nu reacţionează, doar priveşte, o imagine nemotivată cauzal, ci vizual, îndatorată privirii şi nu acţiunii, menită să confere filmului densitate vizuală. „Nu mai e un cinema de acţiune, ci un cinema al clarvăzătorului" (*de voyant, non plus d'actant – Imaginea-timp*, 11). Numai că aici nu este neapărat vorba despre trecerea de la un limbaj tranzitiv la un limbaj reflexiv. Limbajul neorealiştilor este cât se poate de tranzitiv, însă este vorba de o tranzitivitate infidelă naraţiunii clasice şi fidelă imanenţei gesturilor şi comportamentelor cotidiene. Singularitatea aceasta este marcată printr-o sporire a realităţii, printr-o sporire a capacităţii imaginii de a aduce pe ecran eterogenitatea realului. Gesturile cotidiene sunt importante tocmai pentru că ele sunt subordonate acţiunilor senzori-motorii, automatismelor. Răsturnarea acestei relaţii de subordonare determină modificarea echilibrului dintre acţiune şi răspuns. Gesturilor (singulare) li se conferă o nuditate optică şi vizuală. O „situaţie pur optică" se constituie. Dacă gândim istoria cinematografului ca pe o istorie naturală a imaginilor (o taxonomie a imaginilor şi semnelor), aşa cum o face Deleuze (pornind de la clasificările lui Charles Sanders Peirce), atunci neorealismul reprezintă o mutaţie importantă în evoluţia cinemaului narativ tocmai pentru că în filmele sale regizorii au creat imaginea-fapt, responsabilă pentru unitatea filmelor în opinia lui Bazin. Dacă situaţia senzori-motorie tradiţională a realismului clasic presupunea automat o acţiune, o situaţie pur optică este stabilită în filmele

neorealiste într-un „spaţiu oarecare” (*espace quelconque*), un spaţiu deconectat de la acţiune şi reacţiune. Situaţiile optice şi sonore ale neorealismului intră în discordanţă cu situaţiile puternice senzori-motorii ale realismului tradiţional. Spaţiul unei situaţii senzori-motorii este un cadru deja specificat, care presupune deja o acţiune menită să îl dezvăluie sau determină o reacţie menită să îl modifice sau care se adaptează la acest cadru. În neorealism situaţiile optice şi sonore pure se stabilesc într-un spaţiu deconectat sau golit, legăturile senzori-motorii supravieţuiesc numai prin elementele care le perturbă, afectează şi decuplează echilibrul – criza acţiunii în imagine (criza „imaginii-acţiune”):

> „Nemaifiind indusă de o acţiune şi prelungindu-se cu atât mai puţin în acţiune, situaţia optică şi sonoră nu este nici un indiciu, nici un synsemn. Vom vorbi despre o nouă rasă de semne, *opsemnele* şi *sonsemnele*. Şi, fără îndoială, aceste noi semne trimit la imagini foarte diverse. Uneori este vorba de banalitatea cotidiană, alteori de circumstanţe excepţionale sau situaţii-limită.” (*Imaginea-timp*, 15).

Însă mai presus de orice opsemnele şi sonsemnele se referă la imagini subiective, amintiri din copilărie, vise şi fantezii în maniera lui Fellini, şi imagini „obiective” definite de cadre geometrice în maniera lui Antonioni care au mers chiar mai departe decât neorealiştii.

Într-adevăr, Bazin şi Deleuze se întâlnesc în valorizarea filmelor neorealiste ale lui Rossellini şi De Sica. Să ne oprim asupra filmelor *Sciuscià* şi *Hoţii de biciclete*. Primul film neorealist al lui De Sica, *Sciuscià* (1946), este inspirat de povestea adevărată a orfanilor din cartierele sărace ale Romei postbelice. De multe ori, aceşti copii se ţineau după soldaţii americani strigând *Sciuscià*, *Gio?* varianta populară şi greşită a întrebării *Shoeshine, Joe?*. Soldaţii americani erau printre acei puţini norocoşi care îşi permiteau luxul de a-şi lustrui pantofii. De Sica a văzut o fotografie cu doi asemenea copii într-o revistă şi a fost sedus de ideea de a face un film despre ei. Iniţial, filmul se numea *Ragazzi*. De Sica a bătut străzile Romei pentru a capta cât mai mult din atmosfera necesară autenticităţii filmului. Iniţial, De Sica a intenţionat să-i distribuie pe cei doi băieţi din

reportajul publicat în rolurile lui Giuseppe şi Pasquale. I-a ales până la urmă pe Rinaldo Smordoni şi Franco Interlenghi. Pentru a-şi împlini visul de a cumpăra un cal cei doi băieţi sunt implicaţi fără să vrea într-un jaf. După ce sunt arestaţi, pentru că refuză să divulge numele adevăraţilor hoţi, Giuseppe şi Pasquale sunt trimişi la închisoare unde sunt păcăliţi şi ajung să se întoarcă unul împotriva celuilalt. Filmul se termină tragic cu Giuseppe, care, încercând să scape de Pasquale, alunecă de pe un pod lovindu-se mortal. Aşa cum se obişnuia în filmele italiene, scenariul filmului *Sciuscià* a fost rezultatul unei colaborări. Zavattini şi De Sica i-au cooptat pe Sergio Amidei, Adolfo Franci şi pe Cesare Giulio Viola în calitate de coscenarişti. Deşi filmul a fost turnat în locaţii reale (cu excepţia scenei finale de pe pod), nici o parte a scenariului nu a fost improvizată, aproape toate elementele expresive ale cinematografului au fost mobilizate pentru obţinerea unui efect de realitate şi de autenticitate sporite. „Foamea de realitate" de care vorbea Zavattini în manifestul său nu exclude iluzionismul. Trebuie să constatăm, odată cu Bazin, că De Sica exploatează până şi potenţialul (melo)dramatic al scenariului, mai ales prin muzica compusă de Alessandro Cicognini. În ciuda simplificării povestirii, De Sica nu este un regizor minimalist. Iar empatia pe care acesta o manifestă pentru personajele sale, căldura cu care camera sa de filmat fotografiază străzile Romei şi dimensiunea personală cu care dublează efortul comunicării sale îl deosebesc de răceala morală a lui Rossellini. Naturaleţea jocului actoricesc (în special a celor doi băieţi interpretaţi de Smordoni şi Interlenghi), granulaţia de reportaj jurnalistic a imaginii lui Anchise Brizzi şi decupajul exact construiesc imaginea unei Rome aflate la capătul puterilor. Pentru Pauline Kael[17], *Sciuscià* evită capcanele melodramei, este una dintre acele capodopere născute din bogăţia experienţei umane neşlefuite, fără a pierde ceea ce multe filme cu acest subiect pierd – sensul de confuzie şi caracterul accidental al vieţii umane. Forţa sa constă în faptul de a livra sentimente umane brute, care nu au fost prelucrate, integrate unei structuri. De Sica creează

efectul de nuditate emoţională pe ecran. Orson Welles însuşi considera că, atunci când filmul lui De Sica este proiectat, camera şi ecranul dispar. Dar în ciuda radicalismului lui Zavattini, în ciuda documentarismului la care acesta aspira, filmele sale făcute în colaborare cu Vittorio De Sica sunt realiste în sensul acelui *efect de real* despre care vorbea Roland Barthes[18]. Fapte episodice, tranzitorii, doar în aparenţă nesemnificative[19] conferă povestirii autenticitate. Deşi se pronunţă împotriva narativităţii, convenţiei narative şi spectacularului în film, Zavattini nu invalidează principiile epicului, ci încearcă să dea forţă narativă, spectaculozitate cotidianului şi faptelor obişnuite. Este ceea ce Barthes numeşte iluzia referenţială, efectul de real tipic esteticii operelor moderne. Interesul lui Zavattini pentru autenticitate poate fi înţeles ca o aspiraţie la o vocaţie documentară. Autenticitatea poate fi obţinută prin folosirea protagoniştilor copii care elimină necesitatea unui mediator – actorul. *Sciuscià* a însemnat o pregătire pentru *Ladri di biciclette*, filmul cel mai îndrăgit de Bazin dintre filmele lui De Sica.

Deşi scenariul filmului *Hoţii de biciclete* (1948) porneşte de la situaţia centrală a cărţii lui Luigi Bartolini, foarte puţin din povestirea iniţială a romanului a fost păstrat în film. În rolul lui Ricci a fost distribuit Lamberto Maggiorani, un muncitor sărac din Breda care îşi adusese fiii la Roma la un casting organizat de De Sica pentru rolul lui Bruno. Până la urmă, acest rol i-a revenit lui Enzo Staiola, fiul de 8 ani al unui florar, pe care regizorul l-a văzut într-o mulţime care urmărea filmarea unei scene stradale din *Hoţii de biciclete*. De Sica a deschis astfel o tendinţă importantă în istoria cinematografului prin distribuirea copiilor în roluri principale, anunţând astfel *Les quatre cent coups* al lui Truffaut. Rolurile principale au fost deci interpretate de actori neprofesionişti.

Ladri di biciclete se desfăşoară, la fel ca şi *Sciuscià*, în spaţiul posttraumatic al Romei postbelice. Revine astfel imaginea oraşului care a pierdut războiul, cu tramvaiele sale pline de călători săraci, cu muncitorii zilieri care stau la coadă în fiecare dimineaţă în faţa oficiului forţelor de muncă în speranţa de a găsi o

slujbă care să le asigure supravieţuirea pentru încă o zi. În această situaţie se află şi Antonio Ricci. Municipalitatea îi oferă o slujbă ca lipitor de afişe, cu condiţia ca acesta să deţină o bicicletă pentru a se mişca rapid prin oraş. Îşi răscumpără bicicleta de la casa de amanet cu banii câştigaţi de pe urma vânzării cearşafurilor soţiei. Tocmai atunci când lucrurile păreau să meargă mai bine pentru Ricci, bicicleta îi este furată şi, odată cu aceasta, îi este furată şi şansa de a-şi câştiga existenţa. A doua zi, el şi fiul său Bruno bat oraşul la pas în căutarea hoţului. Aici începe adevăratul film. Pentru că, în căutarea hoţului, naraţiunea lui De Sica se desfăşoară prin suprapunerea a două niveluri: cel al relaţiei tatălui cu propria sa lume – lumea adulţilor, lumea sărăciei şi a supravieţuirii la limită, şi cel al relaţiei lui Bruno cu tatăl său, nucleul uman spre care întreaga sa atenţie se concentrează. De Sica a dezvoltat ritmul filmului ca un „balet" situaţional pe străzile Romei. Mersul grăbit al tatălui şi încercarea copilului de a prinde din mers intenţiile tatălui, de a-i imita mişcările şi temperamentul dau lirismul asociat adesea filmului. Observaţia lui Bazin este deosebit de importantă: „În primul rând i se cere interpretului *să fie* înainte de a exprima". O afirmaţie referitoare la ontologie atât de clară se poate întâlni destul de rar. „Pentru De Sica, Bruno era o siluetă, o fizionomie, un mers" – o propoziţie la fel de clară referitoare la fenomenologie. *Neorealismul este o fenomenologie*. Ceea ce încearcă Bazin să demonstreze este că imaginea inventată de neorealişti nu subordonează realitatea unui punct de vedere aprioric. De pildă, subordonarea dramatică conform principiilor montajului analitic. Dimpotrivă, imaginea neorealistă se naşte din imanenţa pură a evenimentului. „El înţelege să deducă, «a posteriori», din aspectul şi din simpla aparenţă a fiinţelor şi a lumii, învăţămintele pe care acestea le conţin. Este deci o fenomenologie" (*Ce este cinematograful,* 162). O estetică a imanenţei nu dispune de realitate în funcţie de structurile dramatice şi spectaculare. Durata reală a evenimentului ia locul duratei dramatice. Ceea ce contează la De Sica şi la Rossellini deopotrivă este structura naraţiunii, care este

locul inovaţiei şi aspectul care invită admiraţia lui Bazin:

> „Tăieturile cerute de logică n-ar putea fi decât cel mult descriptive; decupajul nu trebuie în nici un fel să adauge ceva realităţii evidente. Dacă el participă la sensul filmului, […] asta se datorează faptului că golurile, vidurile, părţile evenimentului pe care le ignorăm sunt ele însele de natură concretă, nişte pietre care lipsesc din edificiu. Nici în viaţă nu cunoaştem tot ce li se întâmplă altora. În montajul clasic elipsa este un efect de stil; la Rossellini ea este o lacună a realităţii, sau, mai de grabă, a cunoaşterii noastre, natural limitată" (*Ce este cinematograful*, 163).

Mai departe, Bazin vine cu una dintre observaţiile sale cele mai importante şi mai profunde: „Neorealismul apare […] ca o atitudine ontologică, înainte de a fi una estetică". În această linie, criticul român Andrei Gorzo clarifică afirmaţia lui Bazin. Problema fundamentală a neorealismului nu constă în a găsi un corespondent cinematografic al artei angajate, deşi, trebuie spus, acest sens social, chiar dacă este secundar ca importanţă, există fără îndoială; şi era întotdeauna, mai ales pe agenda lui Zavattini (manifestul său confirmă acest lucru):

> „Ce vrea să spună Bazin atunci când defineşte neorealismul ca pe «o poziţie ontologică»? Vrea să spună că, pentru un neorealist valabil, înainte de a fi rea, nedreaptă etc, lumea pur şi simplu *este*. Aceasta e marea diferenţă dintre neorealism şi propaganda adesea vândută sub numele de «realism social» sau «socialist»" (Gorzo, 67).

Criticul român insistă asupra faptului că, în loc să demonstreze situaţia dramatică în care se află muncitorul şi fiul său, Zavattini şi De Sica se mulţumesc să lase deschisă posibilitatea narativă ca muncitorul să nu îşi recupereze bicicleta şi să rămână şomer. „Înainte de a fi condamnabilă, lumea *există* pur şi simplu" seamănă foarte mult cu remarca sartriană „Existenţa precede esenţa". Ştim că Bazin era apropiat de grupul existenţialiştilor grupaţi în jurul revistei *Les Temps Modernes*. Atunci când De Sica cere actorilor *să fie* înainte de a exprima, el transmite şi faptul că omul

este o ființă la care existența precede esența, o ființă care există înainte de a fi definită de orice viziune pe care acesta o are asupra sa. Omul este ființa privilegiată de *faptul-de-a-fi-în lume* (*Dasein*)[20].

Despre *Hoții de bicicletă* Bazin spunea că reprezintă punctul zero de referință al neorealismului, referindu-se tocmai la faptul că realizatorii săi nu își propun să construiască „un spectacol care să pară real", ci să transforme realitatea într-un spectacol: „un om care merge pe stradă și spectatorul este uimit de frumusețea unui om care merge" (*Ce este cinematograful?*, 164-165). Spre deosebire de *Roma, oraș deschis*, De Sica și Zavattini maximizează complexitatea vizuală, dar în același timp fac tot posibilul să mascheze mijloacele artistice care sunt puse la lucru în construcția filmului. Într-un eseu care subliniază potențialul dramatic mai puțin evident al filmului lui De Sica în comparație cu *Roma*, *oraș deschis*, Millicent Marcus[21] arată că „*Hoții de biciclete* este un exemplu de primă mână a artei invizibile" practicate de neorealiști în căutarea austerității impuse de primul film neorealist al lui Rossellini. Povestea lui Antonio și a lui Bruno reflectă „o luare de poziție ideologică conștientă împotriva convențiilor spectaculare ale cinemaului comercial"[22]. Două episoade din film sunt oferite ca exemple ale ironiei și atitudinii polemic-subversive a lui De Sica. În primul unul dintre colegii lui Antonio înjură atunci când începe să plouă. Spunând că pe o vreme ca aceasta nu ai ce face decât să mergi la film, o activitate plictisitoare. Referința sa este bineînțeles cinemaul comercial. Apoi, este la fel de important că problemele lui Antonio încep atunci când lipește posterul cu Rita Hayworth, simbol al cinemaului de consum hollywoodian. Bicicleta sa este furată atunci când acesta lipește posterul cu actrița americană, sugerându-se astfel contrastul dintre escapismul fanteziilor hollywoodiene și problemele cât se poate de reale ale luptei pentru subzistență ale muncitorului italian[23]. La fel ca și stilul său vizual simplu numai în aparență, *Hoții de biciclete* se deschide către o multitudine de semnificații. Narațiunea care, în varianta sa de sinopsis este foarte simplă, se desfășoară în realitate pe mai

multe planuri suprapuse. Unul dintre cele mai interesante este evoluţia relaţiei dintre Antonio şi tatăl său pe parcursul căutării bicicletei pierdute. Prezenţa fiului este deosebit de importantă, deoarece îi reaminteşte constant privitorului ce are Antonio de pierdut dacă nu reuşeşte în căutarea sa.

> „Bruno joacă rolul unui refren intern, comentând tăcut asupra acţiunii din perspectiva nevinovată a copilului în unele ocazii şi din perspectiva unui adult în altele. Prezenţa sa este un adaos faţă de sursa literară a scenariului, *Ladri di biciclete* de Luigi Bartolini, al cărui protagonist nu are copii”[24].

Prezenţa lui Bruno, ne spune Millicent Marcus, este foarte importantă, deoarece reprezintă o altă suprafaţă din care acţiunea narativă este recuperată, fiecare eveniment având un efect triplu fiindcă afectează conştiinţa lui Antonio, a lui Bruno şi a relaţiei dintre aceştia[25].

De Sica şi Zavattini au grijă ca evenimentele şi personajele prezentate în film să nu servească un maniheism politic. Aceştia „nu trişează cu realitatea” nu numai prin conferirea aparenţei accidentalului succesiunii evenimentelor, dar şi tratând fiecare eveniment în parte în funcţie de integritatea sa fenomenologică. În mijlocul urmăririi hoţului, lui Bruno îi vine să facă pipi. Aşa că De Sica lasă acest moment în film. Apoi începe să plouă şi cei doi, tatăl şi fiul se adăpostesc sub o streaşină până când ploaia se opreşte. Evenimentele de acest fel nu poartă o semnificaţie anume, ne spune Bazin, ci sunt păstrate în povestire pentru „propria lor greutate, pentru unicitatea lor, acea ambiguitate ce caracterizează orice fapt […] evenimentele şi oamenii nu ne sunt prezentate pentru a susţine o teză socială. […] inteligenţa noastră este cea care discerne şi îi dă formă, nu filmul”[26]. Ideea de a introduce personajul fiului este genială pentru că dă greutate etică filmului. Admiraţia pe care copilul o simte faţă de tatăl său şi conştientizarea acestei admiraţii a acestuia din urmă dau dimensiunea tragică a finalului filmului. Umilirea publică a lui Antonio este amplificată tocmai pentru că fiul a fost martorul acestui

episod. Din acest motiv, acesta îşi ia o minimă precauţie atunci când decide să fure bicicleta, încearcă să îl trimită în altă parte. Bazin crede că prezenţa tăcută a copilului, care ghiceşte intenţia tatălui, este de o cruzime aproape obscenă[27]. Episodul care urmează nu este, în opinia lui Bazin, o concesie făcută spectatorului, o încercare de a menaja sentimentele acestuia, ci o continuare logică a povestirii. Un alt prag al relaţiei dintre tată şi fiu este atins. Înainte de momentul furtului ratat, tatăl fusese un idol, obiectul admiraţiei sale. Această relaţie a fost însă compromisă. Lacrimile pe care cei doi le varsă ţinându-se de mână „simbolizează disperarea pentru un paradis pierdut. Dar fiul se întoarce la un tată care a căzut în dizgraţie". Îl va iubi, nu ca pe un zeu, ci ca pe un om, acceptând ruşinea[28].

În dezvoltarea relaţiei dintre Bruno şi Antonio, De Sica şi Zavattini au exploatat schimbările de ritm ale pasului celor doi. Regizorul *Hoţilor de biciclete* a preferat să îl filmeze pe micul Enzo Staiola mergând, înainte de a interpreta un rol. Personajul reprezintă o

> „rezervă dramatică, […] care serveşte ca un contrapunct, ca un fel de acompaniament sau care, dimpotrivă, trece în prim-planul structurii melodice. Această funcţie a povestirii poate fi, de asemenea, observată în orchestrarea paşilor copilului şi ai adultului. Înainte de a alege acest copil, De Sica nu i-a cerut acestuia să interpreteze un rol, ci să meargă, a vrut să exploateze pasul bărbatului în comparaţie cu paşii mărunţi ai copilului, armonia acestei discordanţe fiind de o importanţă capitală pentru înţelegerea filmului ca întreg. Nu am exagera dacă am spune că *Ladri di biciclete* este povestea unei plimbări pe străzile Romei a unui tată şi a fiului său"[29].

Lamberto Maggiorani şi Enzo Staiola au trebuit să se ridice la nivelul unor exigenţe intelectuale şi comportamentale cerute de la orice actor profesionist. Aceasta nu înseamnă că filmele neorealiste nu pot fi făcute cu actori profesionişti. Primele filme ale lui Antonioni demonstrează chiar acest lucru. Numai că anumite subiecte, tratate într-un anumit stil, beneficiază mai mult din folosirea actorilor neprofesionişti. Într-un

context estetic diferit, acelaşi lucru este valabil şi în cazul lui Robert Bresson. Problema este că cinemaul este abstract şi concret în acelaşi timp. Nu poţi arăta totul într-o naraţiune. Cea mai mare dificultate constă în alege ceea ce nu va fi arătat pe ecran. Lucrurile vor fi arătate dintr-un unghi sau din câteva unghiuri care vor evoca celelalte unghiuri, acele unghiuri care nu sunt pe ecran. Aceste „goluri" (în afara cadrului) reprezintă nucleele hermeneutice pe care fiecare spectator le umple cu propriul conţinut. Efectele lucrurilor ar trebui arătate înainte de cauze, aşa cum sunt percepute în viaţa reală. Nu cunoaştem cauzele evenimentelor la care luăm parte. Suntem martorii efectelor şi abia mai târziu cunoaştem, gradual, cauzele. În ceea ce priveşte jocul actoricesc, aceasta se traduce într-o transparenţă asemănătoare cu cea din viaţa cotidiană. Aşa cum dispariţia unui anumit concept al actorului este rezultatul transcenderii unui anumit tip de interpretare, pentru Bazin dispariţia platoului de filmare este rezultatul unui proces dialectic al naraţiunii. Dacă evenimentul îşi este suficient sieşi, fără ca regizorul să direcţioneze o lumină suplimentară asupra sa prin unghiuri suplimentare, atunci aceasta se datorează faptului că evenimentul a atins o luminozitate perfectă. Ceea ce nu se înţelege este că, pentru a atinge această luminozitate, mijloacele artistice nu dispar ci, dimpotrivă se suprapun perfect asupra conţinutului revelat.

În contextul intersecţiei dintre Bazin şi Deleuze, remarcile primului referitoare la mersul personajelor principale din *Hoţii de biciclete* sunt simptomatice pentru un anumit mod de a gândi inovaţiile neorealiştilor. Planurile-secvenţă în care De Sica şi Zavattini filmează mersul celor doi sunt exemple de continuitate temporală în care imaginea nu se extinde neapărat într-o acţiune – să o numim acţiunea de a parcurge o rută, ci se extinde în timp, priveşte durata şi o anumită „fenomenologie a scenariului". Trebuie să avem în vedere finalul filmului, atunci când tatăl se ridică şi se scutură de praf, după ce fusese prins şi umilit public în faţa fiului său. În loc să se concentreze asupra feţelor lor printr-o serie de prim-planuri semnificative, De Sica decide să oprească filmul cu

imaginea acestor două siluete care se dizolvă în mulţime. Povestea spusă nu este în nici un fel exemplară, ci obişnuită şi din acest motiv singulară, un incident pe care altfel nici nu l-am fi băgat în seamă, un fapt.

În *Umberto D.*, Zavattini şi De Sica au mers şi mai departe, sacrificând din ce în ce mai puţin continuitatea. Cred că joncţiunea dintre Deleuze şi Bazin este bergsoniană. „În *Umberto D.* se întrevede de mai multe ori ceea ce ar fi un cinematograf într-adevăr realist. În privinţa timpului. Un cinematograf «al duratei»" (*Ce este cinematograful?*, 172). Acest „cinematograf «al duratei»" este ceea ce îl aproprie pe Bazin de Bergson, mai ales în ceea ce priveşte critica celui din urmă împotriva timpului spaţializat. Pentru Bazin continuitatea temporală şi spaţială erau capitale. Pentru Bergson, timpul spaţializat – timpul fragmentat de sistemul nostru senzori-motor (timpul intelectului, timpul sistemului nostru nervos) – este opus faţă de ceea ce el numeşte *durată* (timpul real), proces neîntrerupt şi indivizibil, loc al mobilităţii (mişcării) pure. Chiar dacă montajul cinematografic reuşeşte să realizeze secţiuni mobile, decupaje, secţiuni ale mişcării, acestea sunt abstracţiuni ale continuităţii şi mobilităţii duratei. La această concluzie ajunge şi Deleuze atunci când, în cărţile sale despre cinema, analizează paradoxurile bergsoniene ale mişcării. Obsesia acestuia pentru crearea de imagini-timp directe în cinemaul postbelic este fără îndoială cea mai bergsoniană viziune din teoria filmului. În filmele regimului organic al imaginii-mişcare (i.e. Griffith), temporalitatea putea fi reprezentată numai prin subordonarea faţă de sistemul senzori-motor al intelectului. Mişcarea era definită de cauzalitatea liniară şi personajele acţionau şi reacţionau în funcţie de categoriile dramatice clasice. Timpul era dictat de acţiune, iar filmele imaginii-mişcare sunt structurate de structuri narative subordonate unui timp dramatic. Ceea ce *Umberto D.* ia în considerare este structura temporală a evenimentului. „de a face spectacular şi dramatic însuşi timpul vieţii, durata firească a evenimentelor în legătură cu o fiinţă căreia nu i se întâmplă nimic deosebit" (*Ce este cinematograful?*,

173). Bazin se referă la culcarea lui Umberto care se întoarce în camera lui modestă şi crede că are temperatură, dar mai ales la deşteptarea micii servitoare pomenită şi de Deleuze.

> „Aceste două secvenţe constituie, fără îndoială, «performanţa» limită a unui anumit cinematograf pe planul a ceea ce s-ar putea numi «subiectul invizibil» […] ce-mi rămâne să spun despre ceea ce face, de pildă, Umberto D., în camera lui, sau Maria, mica servitoare, în bucătărie? O pulbere palpabilă de gesturi lipsite de semnificaţie. […] Subiectul este aici sacrificat dinainte […] Cum timpul veritabil al naraţiunii nu este cel al dramei, ci durata concretă a personajului, această obiectivitate nu poate să se traducă în mizanscenă (scenariu şi acţiune) decât prin intermediul unei subiectivităţi absolute" (*Ce este cinematograful?*, 173) .

Ceea ce Bazin vrea să spună aici este că această subiectivitate absolută, această durată concretă a personajului nu poate fi extinsă în acţiune decât prin întreruperea acestor legături senzori-motorii. Este ceea ce arată Deleuze prin postularea unei imagini-timp directe şi a situaţiilor optice-sonore pure (în afara progresiei narative), care funcţionează în „spaţii oarecare" (deconectate de la acţiune). Imaginea-timp directă („imaginea-fapt" în termenii lui Bazin) nu permite accesarea *duratei* bergsoniene, ci posibilitatea de a ne poziţiona într-un spaţiu al duratei personajului Umberto (subiectivitatea absolută a lui Bazin) – posibilitatea de a accesa *alte* durate: a faptelor, a fiinţelor, de a vedea o lume aşa cum arată aceasta atunci când noi nu suntem prezenţi. Pentru Deleuze cinematograful nu este re-prezentare, ci asamblaj de imagini care interacţionează cu lumea mişcării continue, o lume care este *deja* organizată în imagini. Percepem deja în imagini, funcţionăm deja cinematografic.

Consideraţii postbaziniene

Prin analizele dedicate neorealiştilor, Bazin realizează o „etică" a cinematografului. Una dintre trăsăturile principale ale acestei etici este atitudinea faţă de cotidian. Până la neorealişti, realitatea părea nedemnă de interesul nostru, plictisitoare în absenţa unei poveşti, ne-spectaculoasă. Ei ne-au învăţat că realitatea este deosebit de bogată (chiar şi cea aparent plictisitoare, realitatea cotidiană) dacă ştim cum să o privim. Însă relaţia noastră cu cotidianul este caracterizată de o percepţie pasivă care oferă o înţelegere schematică, insuficientă a realităţii. „Plictiseala" faţă de cotidian a simţului comun este o concepţie eronată. Pentru fenomenologie (neorealismul este o fenomenologie), cotidianul este un punct de maximă importanţă, deoarece este locul subordonat unei percepţii mecanice a gesturilor-rutină, repetate aproape inconştient. În cinemaul narativ realizat înainte de neorealişti, cotidianul era înlocuit de un spectacol cinematografic artificial. Prin acţiunea asupra unui obiect, era ignorată tocmai realitatea acelui obiect, tocmai acele *vederi luate asupra* acelui obiect. Inovaţia unor regizori precum De Sica, Rossellini sau Visconti din *La terra trema* este de a fi depăşit clişeele asupra lumii cotidiene şi de a se concentra asupra acelor regiuni de realitate eludate de alţi cineaşti. Această „etică" este evidentă în scena deşteptării servitoarei din *Umberto D*. Ea surprinde foarte bine caracterul efemer al realităţii. Secvenţa se dizolvă în naraţiunea filmului fără alte legături cauzale. Pentru Dudley Andrew, prezenţa sa are un caracter extra-diegetic[30], personajul este reprezentat dincolo de funcţia sa narativă. Înainte de a fi prezentă în vederea unei demonstraţii, servitoarea din *Umberto D. este* prin ambiguitatea şi misterul lumii fenomenale pe care o întrupează. Cu alte cuvinte ceea ce numim *etica* lui Bazin nu trebuie confundată cu moralitatea. Ontologia sa – teoria sa despre realitate – a fost criticată fie de pe poziţiile psihanalizei (Christian Metz), fie printr-un anumit tip de critică marxistă sau prin anumite viziuni semiotice[31] asupra filmului; adesea idealiste, aceste poziţii contrare resping ideea unei Fiinţe pre-ideologice, precum şi imanenţa pură a realităţii. Mark Le Fanu sintetizează foarte bine contribuţia lui Bazin

pornind de la ceea ce el numeşte *metafizica cadrului-secvenţă*[32]. Bazin este interesat de sporirea duratei unei secvenţe. Introducerea planului-secvenţă este considerată o trăsătură a sintaxei cinematografice moderne, fie că vorbim de filmele neorealiste sau de experimentele lui Toland şi Welles. Traseul reconstituit de Bazin se desfăşoară astfel: Planul-secvenţă este o întoarcere la începuturile cinematografiei şi deci, la un tip de autenticitate primitivă. La început, montajul nu exista. Dacă nu punem la socoteală acele călătorii-fantomă realizate prin poziţionarea aparatului de filmat în faţa locomotivei de tren, camera era imobilă, fixată pe trepied. Complexitatea vizuală era oferită de profunzimea câmpului care permitea ca mai multe acţiuni să aibă loc simultan în diferite secţiuni (planuri) ale aceluiaşi cadru. Varietatea aceasta a fost abolită odată cu invenţia montajului, care împărţea detaliile în planuri separate mai scurte, simplificând logica acţiunii pentru a o clarifica şi pentru a o aduce mai aproape de spectator. Atenţia spectatorului era dirijată spre un sens (o idee) dat de montaj. Montajul a fost un punct de tensiune pentru Bazin. Acesta nu putea vedea eficienţa şi virtutea sa decât într-o retorică stinsă. Şi totuşi, montajul a adus cu sine viteza, ritmul, suspansul şi o sofisticare a imaginii (prin stilul camerei şi ecleraj) fără precedent. Un film de Hitchcock ar fi de neimaginat fără suspansul şi gradaţia oferite de montaj. Bazin aprecia aceste reuşite şi nu le desconsidera. Ceea ce el credea că fusese pierdut era sensul contemplativ; contemplaţia se referă bineînţeles la realitate, nu la eludarea unor regiuni de realitate, la o deschidere nemediată către lume, aproape spirituală. În acest sens, cinemaul este *energie spirituală* (Bergson). Bazin nu exclude utilitatea contribuţiilor lui Griffith şi Eisenstein. Criticii săi aveau în vedere aspectul teleologic al teoriei sale, optimismul său potrivit căruia prin planul-secvenţă în adâncimea câmpului se ajunge la un punct culminant al limbajului cinematografic. Însă într-o anumită privinţă, Bazin a avut dreptate. Fluenţa camerei de filmat din filme precum *Cetăţeanul Kane* a devenit limbajul dominant al filmelor americane în anii ’50 şi ’60. Cinemaul european a intrat şi el într-o epocă

a austerităţii şi datorită duratei sporite a cadrului-secvenţă. Filmele târzii ale lui Dreyer şi cele ale lui Antonioni nu puteau fi obţinute în absenţa concentrării şi intensităţii oferite de planurile-secvenţă. Experienţa cinematografică meditativă, capabilă de a zăbovi asupra lumii, întotdeauna în căutarea unei epifanii prin privire (revelaţie prin imagine) a impus ideea unei experienţe cinematografice serioase.

Mark Le Fanu este de părere că trebuie făcută o distincţie între planul-secvenţă care provine din posibilităţile camerei mobile şi alt tip de plan-secvenţă, static sau cvasi-static. Acestea servesc modele metafizice diferite. Camera mobilă devine semnul stilului în cinema şi asociem jocul camerei cu diferite stiluri. Bertolucci, de pildă, susţinea că un traveling poate avea conotaţii sexuale. În cazul camerei statice, avem de-a face cu intensitatea privirii şi cu o puritate tipică începuturilor cinematografului. Camera nu mai este în centru, ci este un fel de martor care aşteaptă un fenomen aproape miraculos.

Tarkovski a fost unul dintre maeştrii cadrului-secvenţă, acesta fiind înţeles (şi expus) ca o contemplare sensibilă a timpului, o „sculptură în timp". Dintre regizorii în activitate, Sokurov este continuatorul acestei tendinţe. Este necesar să reţinem faptul că stilul în cinema este întotdeauna un hibrid. Orson Welles era atât un maestru al cadrului lung, cât şi un maestru al montajului. Cele două elemente de stil, montajul şi planul-secvenţă, sunt polii fundamentali ai creaţiei formei cinematografice. Virtuozitatea implică complementaritatea şi fluiditatea celor două.

1. André Bazin, *Ce este cinematograful?*, Traducere şi prefaţă de Ervin Voiculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968, pp. 9-11

2. În traducerea lui Catrinel Pleşu fragmentul citat nu este corect tradus„un spaţiu în care s-a acţionat inconştient se substituie unui spaţiu explorat conştient de către om". În ediţia englezească pasajul este tradus „Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye – if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man". Benjamin vrea să arate că cinemaul este autonom din punct de vedere ontologic, deoarece înlocuieşte explorarea inconştientă a percepţiei

umane cu o explorare conştientă a spaţiului prin intermediul camerei de filmat.

3. Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2012

4. Stanley Cavell aduce câteva obiecţii expunerii noţiunii baziniene de prezenţă a cinematografului în cartea sa *The world viewed*. În cele două perspective asupra ontologiei cinemaului, Bazin şi Cavell oferă analize mai degrabă complementare decât contradictorii asupra noţiunii de prezenţă.

5. André Bazin, *Jean Renoir*, London & New York, Delta Books, 1974

6. André Bazin, „Pour en finir avec la profondeur du champ" în *Cahiers du cinéma*, nr. 1, 1951. pp. 17-23

7. David Bordwell, *On the history of film style*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1997

8. Gregg Toland, „The Motion Picture Cameraman" în *Theatre Arts 25*, nr. 9, 1941, pp. 652-653

9. Jean-Paul Sartre, „Quand Hollywood veut faire penser" în *L'écran français*, nr. 5, 1945

10. André Bazin, *Orson Welles*, Paris, Éditions du Cerf, 1998

11. Gilles Deleuze, *Imaginea-timp*, ed.cit., pp. 138

12. În *Materie şi memorie*, Bergson arată că maniera cronologică de a percepe timpul este iluzorie. Amintirile, spune acesta, nu sunt „alipite ca nişte atomi". „Există întotdeauna nişte amintiri dominante, adevărate puncte strălucitoare în jurul cărora celelalte formează o nebulozitate vagă. Punctele strălucitoare se înmulţesc pe măsură ce memoria ni se dilată. Procesul de localizare a unei amintiri în trecut nu constă deloc, aşa cum s-a spus, în a scotoci în masa amintirilor noastre ca într-un sac şi în a scoate de acolo amintiri din ce în ce mai apropiate, printre care îşi va găsi locul şi amintirea de localizat. Prin ce nemaipomenit noroc am pune mâna tocmai pe un număr crescând de amintiri intercalate? Travaliul de localizare constă în realitate într-un efort de expansiune tot mai mare, prin care memoria, fiindu-şi mereu prezentă în întregime, îşi desfăşoară amintirile pe o suprafaţă tot mai mare şi sfârşeşte prin a distinge, într-o mulţime până atunci confuză, amintirea ce nu-şi găsea locul" (*Materie şi memorie*, 149-150).

13. Daniel Morgan, „Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics" în *Critical Enquiry*, nr. 32, University of Chicago, 2006, pp. 443-481

14. Maurice Merleau-Ponty, *The Film and the New Psychology* în Maurice Merleau-Ponty , *Sense and Non-Sense*, Evanston:Illinois, Northwestern University Press,1964, pp. 48-59

15. *Ibidem*, pp.57-58(*trad. mea*)

16. Cesare Zavattini, „Some Ideas on the Cinema" în *Sight and Sound*, volumul 23, nr. 2, October-December, 1953, pp. 64-69.
17. Pauline Kael, *Shoeshine* în Stephen Snyder, Howard Curle, *Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives*, University of Toronto Press, 2000, pp. 126-128
18. Roland Barthes, „L'effet de réel" în *Communications*, 11, 1968. pp. 84-89
19. Un asemenea episod este cel în care Bruno din *Hoţii de biciclete* este aproape de a fi lovit de o maşină. Tatăl său, absorbit de necazul pierderii bicicletei, aproape că nu observă.
20. „Ce vrem să spunem atunci când afirmăm că existenţa precede esenţa? Vrem să spunem că omul mai întâi există, ia cunoştinţă de el, survine în lume – şi abia după aceea se defineşte. Dacă omul aşa cum îl vede un existenţialist nu este definibil, e pentru că de la început nu este nimic. El nu va fi ceva decât mai târziu, şi anume, va fi ceea ce va face din el. […] Omul este pur şi simplu. Nu în sensul că este ceea ce se concepe el a fi, ci că este ceea ce se vrea şi ceea ce se concepe el însuşi după ce există deja – aşa cum îşi proiectează el să fie după acel salt către existenţă. Omul nu este nimic altceva decât ceea ce face din el. Acesta este cel dintâi principiu al existenţialismului" (Jean-Paul Sartre, *Existenţialismul este un umanism*, conferinţă susţinută de Sartre la 29 octombrie 1945, Traducere de Veronica Ştir, Bistriţa, Editura George Coşbuc, 1994).
21. *De Sica's Bicycle Thief. Casting Shadows on the Visionary City* în Millicent Joy Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton University Press, Princeton, 1986, pp. 54-75
22. *Ibidem*, 58 (*trad. mea*)
23. *Ibidem*, 58
24. *Ibidem*, 59 (*trad. mea*)
25. *Ibidem*
26. André Bazin, *What is cinema?*, Vol. II, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1971, 52-53 (*trad. mea*)
27. *Ibidem*, 53 (*trad. mea*)
28. *Ibidem*, 54 (*trad. mea*)
29. *Ibidem*, 55 (*trad. mea*)
30. Dudley Andrew, *André Bazin*, New York, Columbia University Press, 1978, p. 114
31. Nu orice semiotică este incompatibilă cu ontologia lui Bazin. Taxonomia lui Peirce nu exclude ontologia baziniană.
32. Mark Le Fanu, *Metaphysics of the „long take": some post-bazinian reflections* în *P.O.V.* nr. 4 (http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html)

Deleuze şi gândirea-cinema

Preliminarii. „Creierul este ecranul”

Întrebarea *Ce este cinematograful?* poartă amprenta lui Bazin. El a fost primul care a formulat teoretic ramificaţiile sale complexe, începutul unui răspuns. Este o întrebare ontologică – echivalentul (în studiile de film) întrebării *Ce este realitatea?*. Ontologia cinemaului este o anchetă, o explorare a fiinţei acestuia, o cercetare care se interoghează asupra modului de existenţă cinematografic – asupra existenţei (fiinţei) cinematografului.

A doua întrebarea semnificativă este *Cum acţionează cinematograful? Ce tip de gândire implică filmul?* O relaţie puternică se stabileşte între cinema şi viaţa noastră afectivă (viaţa noastră senzorială şi sentimentală). Ficţiunea numită *film* are potenţialul de a ne afecta senzorial, ne permite să trăim, la modul imaginar, o sinteză afectivă conţinută în imaginile şi naraţiunile sale. Înţelegerea relaţiei dintre imaginea cinematografică şi afecte este o sarcină de importanţă capitală pentru filmologie. Prim-planul este o sinteză de afecte – o sinteză de potenţiale răspunsuri afective care captează intensitatea unei imagini. Înainte de a dezvolta o sociologie a filmului, va trebuie să studiem efectele personale ale filmului, *afectele* sale – modul în care filmul ne afectează individual. Teoreticienii vechi ai filmului au abordat această temă încă din primele decenii ale cinematografului. Au realizat că modul în care reacţionăm la mediul cinematografic este esenţial pentru modul în care reacţionăm la realitate. Experienţa estetică a filmului ca formă de cunoaştere este o formă de gândire la fel de importantă ca şi gândirea raţională. Bazin intuise această idee în 1945. Pentru ontologia

imaginii fotografice, fabricarea automată a imaginii însemna înzestrarea acesteia cu un „destin temporal autonom" şi eliberarea ei de „utilitarismul antropocentric", deschiderea acesteia către lume. Cinematograful face posibilă o (auto)mişcare a imaginii şi o „autotemporalizare a ei". Deleuze ne arată că un film ne poate dezvălui „idei" despre spaţiu şi despre timp pe care alte arte nu ni le pot furniza.

> „Un traveling şi o panoramare nu înseamnă câtuşi de puţin acelaşi spaţiu […] se întâmplă ca un traveling să înceteze a mai trasa un spaţiu şi să se afunde în timp"[1].

Studierea autorilor de cinema, monografiile asupra anumitor regizori sau asupra anumitor filme, trebuie să fie grefată de fiecare dată pe „diferenţieri de concepte" care repun în joc întregul cinematograf, care încearcă să răspundă de fiecare dată la întrebarea *Ce este cinematograful?* (şi *Care sunt afectele sale?*).

„Ideile" despre spaţiu şi timp ale filmului dezvăluie structuri materiale, sinteze ale materiei în care memoria se inserează. Spaţiul capătă o dimensiune temporală şi spirituală. Într-adevăr, cinematograful foloseşte realitatea, se „prezintă" în imaginea sa, însă, aproape imediat, aceasta este dislocată şi remodelată, re-figurată şi re-percepută. Filmul este o lume înzestrată cu propriile sale reguli, cu propriile condiţii de existenţă. Spectatorul ar fi cu siguranţă sărăcit de experienţa bogată a filmului dacă ar înţelege arta cinematografică numai în relaţie cu realitatea pe care o înregistrează. Cinematograful ultimilor 100 de ani ne-a oferit o lume care continuă să fie ce vrea ea, să meargă oriunde vrea, să „gândească" orice. Filmul creează o „minte" absolută. Cinemaul poate fi descris ca mediu al subiectivităţii, dar şi ca „obiectivitate în timp" (Bazin) – obiectivitate căreia i se adaugă durată (Bergson). Imaginea cinematografică este o lume în-cadrată, singura cunoscută de spectator în momentul proiecţiei, autonomă. Cinematograful este opera unei subiectivităţi şi, în acelaşi timp, depăşire a subiectivităţii (trans-subiectivitate), „explodare" a interiorităţii prin angajarea unui „ochi" non-uman (ochiul automat al camerei de filmat). Filmul este *gândire*: gândirea „ca

proces de subiectivare" (Foucault), mod de existenţă virtual, strategie existenţială (existenţa operei de artă), gândire în care a fost introdusă mişcarea, gândire în/prin imagini.

Chiar şi atunci când se îndepărtează de realitate, îndreptându-se spre minte, filmul „scrie" cu lumea, rămâne expresie analogică a lumii. Deşi spaţiul filmic este spaţiul realităţii, în cadrul proiecţiei, acesta devine spaţiu bidimensional şi încadrat. Profunzimea câmpului funcţionează atât ca substitut al dimensiunii spaţiale pierdute în proiecţie, cât şi ca revelator al densităţii timpului. Ecranul, rama, cadrul suprapuse de cinema asupra realităţii fotografiate construiesc un spaţiu şi o durată intenţionale, capabile de a sintetiza o „gândire" vizuală şi senzorială despre lume. Imaginea cinematografică este o „viaţă" spirituală mai înaltă, o opţiune de existenţă – o *gândire filmică*.

Studiul filmului ca „gândire" trebuie să conţină o teorie asupra fiinţei timpului (ontologie) şi o teorie asupra afectelor filmului. Lui Godard îi plăcea adesea să folosească o sintagmă dragă lui Deleuze, care îi dădea acestei expresii un sens bergsonian: „nu o imagine justă, ci pur şi simplu o imagine". Ceea ce înseamnă că imaginile nu există în creier, ci creierul însuşi este o „imagine" printre alte imagini, o imagine în funcţie de care se structurează celelalte imagini. Nu există o diferenţă între imagini, lucruri şi mişcare, scrie Bergson în *Materie şi memorie*. „Dar imaginile mai au şi un *lăuntru*" şi sunt resimţite lăuntric, păstrează o *interioritate* (este cazul lui Tarkovski), sunt subiecte.

> „Există, într-adevăr, o *distanţă* între acţiunea suportată de aceste imagini şi reacţia pe care ele o execută. Tocmai această distanţă le dă puterea de a stoca alte imagini, adică de a percepe. Dar ceea ce stochează ele este doar ceea ce le interesează din alte imagini: a percepe înseamnă a elimina din imagine ceea ce nu ne interesează, întotdeauna în percepţia noastră există *mai puţin*. Suntem atât de plini de imagini, încât nu le mai vedem pe cele din afară pentru ele însele. […] Suntem, aşadar, prinşi într-un lanţ de imagini, fiecare la locul său, fiecare fiind el însuşi imagine. Dar şi într-o urzeală de idei acţionând ca nişte cuvinte de ordine" (*Tratative*, 41-42).

Imaginile sunt imagini-percepţie, adică imagini care sintetizează din materie numai o anumită parte sub acţiunea unui centru de indeterminare[2] (subiectul). Facem parte dintr-un univers al imaginii, fiecare ocupă locul său, fiecare dintre noi este o imagine la rândul său (sinteză a materiei). Se naşte astfel o filozofie a filmului care este inclusă într-o filozofie a imaginii. Imaginea devine gândire, este capabilă să surprindă mecanismele gândirii. Sarcina acestei filozofii este să furnizeze concepte proprii cinematografului. Filmul instaurează circuite cerebrale, „sinapse" cinematografice. Creierul este un interval spaţio-temporal, este datoria cinematografului să traseze în el noi drumuri. „Creierul este ecranul".

Prim-planul, montajul, mişcarea camerei, sunetul, încadrarea, toate aceste elemente „gândesc" o relaţie specială cu naraţiunea, cu povestea spusă în film. Dacă filozofia produce idei în sensul exact al cuvântului, atunci cinematograful produce o gândire poetică care conturează un alt tip de filozofie, o non-filozofie eliberată de modelul lingvistic.

„La pensée-cinéma". Momentul Deleuze

> „*L'Image-mouvement* (1983) şi *L'Image-temps* (1985) sunt cărţile inconturnabile care dau seama […] de importanţa elementului Cinema în gândirea (desluşirea, explicarea) lumii contemporane".[3]

În majoritatea cărţilor sale despre artă, Deleuze desfăşoară o ofensivă filozofică împotriva reducţionismului sistemic şi teoretic, preferând „creaţia de concepte" deschise eterogenităţii şi proteismului expresiei artistice. Deleuze scrie – direct sau indirect – despre artă (cinema, pictură, literatură) atunci când analizează relaţia acestora cu filozofia. Artele sunt integrate de Deleuze domeniului „non-filozofiei"[4]. Cinemaul este un tip de cunoaştere şi de înţelegere non-

filozofică. Gregg Lambert, autorul unui volum intitulat *The non-philosophy of Gilles Deleuze*[5], arată că filozoful francez a scris fie singur, fie împreună cu Félix Guattari, despre ideea de „diferenţă negândită sub cerinţele reprezentării”[6]. Deleuze însuşi afirma în concluzia la *Diferenţă şi repetiţie* că diferenţa nu va putea fi gândită în sine sub exigenţele impuse de reprezentare. Ea trebuie „îmblânzită”, adică supusă celor patru cerinţe ale reprezentării: identitatea în cadrul conceptului, opoziţia în cadrul predicaţiei, analogia în cadrul judecăţii şi asemănarea în cadrul percepţiei. „Diferenţa în sine” este condamnată, putând fi recuperată numai sub exigenţele raţiunii, care oferă posibilitatea ca aceasta să fie gândită ca obiect al reprezentării organice. Fiind responsabilă de „creaţia de concepte”, filozofia trebuie să arunce un plan de imanenţă asupra haosului lumii experienţei. Conceptele create în cadrul practicii filozofice trebuie să cuprindă diversitatea care alcătuieşte condiţiile experienţei. O practică filozofică trebuie însoţită de o înţelegere non-filozofică. Orice practică filozofică este responsabilă de creaţia de concepte, iar aceste concepte sunt conţinute într-un singur „plan de imanenţă”; alcătuiesc o „imagine a gândirii”. La rândul său, planul de imanenţă este pre-filozofic, el face trimitere la o înţelegere non-conceptuală. Chiar dacă filozofia va căuta o nouă definiţie a gândirii, aceasta va trebui să păstreze o „imagine” a gândirii ca expresie a înţelegerii non-filozofice; filozofia trebuie să conţină şi o idee non-filozofică despre gândire. Numai o înţelegere de acest fel va putea constitui baza, rădăcina gândirii filozofice, iar filozofia se va putea diferenţia de această limită numai atunci când o va parcurge. Marii filozofi creează o nouă imagine a gândirii, o nouă înţelegere despre ceea ce înseamnă să gândeşti. Cinemaul deschide gândirea către această devenire, către linii de fugă, aruncă un plan de imanenţă asupra haosului materiei, fiecare regizor trasează noi imagini ale gândirii.

> „Căutarea unor noi mijloace de expresie filozofice a fost inaugurată de Nietzsche, şi ea trebuie continuată astăzi în raport cu reînnoirea altor arte, precum teatrul şi cinematograful”[7] .

În istoria filozofiei nu există mulţi autori care să fi identificat potenţialul de gândire al cinematografului. Propunerea cea mai consistentă oferită de un filozof al secolului 20 rămâne încă analiza făcută de Deleuze în *Cinéma 1 – L'image mouvement* şi *Cinéma 2 – L'image temps* (Les Éditions de Minuit, 1983, 1985). După cum arată şi titlurile, cele două volume abordează problema „compunerii" imaginii de cinema prin diferenţierea din ce în ce mai subtilă a diferitelor planurile ale mişcării, precum şi desfăşurarea imaginii cinematografice în timp (ca desfăşurare temporală). Bogdan Ghiu[8], traducătorul principal al lui Deleuze în limba română, contextualizează contribuţia acestuia în mediul teoriei filmului:

> „Cărţile despre cinema ale lui Deleuze nu ar fi fost […] posibile fără mediul cu totul aparte de critică, teorie şi cultură cinematografică, altfel spus de creaţie cinematografică colectivă pe toate planurile, pe care l-a creat şi întreţinut, în paralel cu fenomenul Noului Val francez, istorica publicaţie *Cahiers du cinéma* şi un teoretician de talia lui André Bazin (cu tot «fenomenologismul» său), urmat, între alţii, de un critic precum Serge Daney. «În cea mai mare parte, Deleuze cinefil e fidel liniei lui Bazin, panteonul său onorează aceeaşi triadă, Rossellini-Renoir-Welles, şi, la fel ca părintele *Caietelor*, el vede în neorealismul italian apariţia cinematografului modern. […] Deleuze a preluat această moştenire intelectuală a *Caietelor* […] A reluat, în cea mai mare parte, o istorie a filmului pe care Langlois, Noul Val, Bazin, *Caietele*, Truffaut şi Godard o concepuseră înaintea sa»"[9].

Cărţile despre cinema scrise de Deleuze în anii '80, ca urmare a cursurilor de la Vincennes, oferă o abordare a cinemaului diferită de perspectivele statice asupra operei de artă, măresc miza asupra perspectivei studiilor despre cinema. Filmul nu mai este (doar) „reprezentare", o simplă proiecţie, ci are potenţialul de a crea propriile imagini-mişcare şi moduri temporale (imagini-timp). Aceste mişcări („figuri" ale filmului) sunt determinate de elemente formale – precum ritmul (realizat în cadrul montajului şi prin mişcarea camerei)

şi durata – intrinseci mediului de expresie cinematografic.

> „Pentru că filmul însuşi este istoria omului actual, reprezintă o şansă, extrem de ambiguă şi amarnic disputată, de realizare extra-lingvistică, post-logocentrică a istoriei, de filozofie populară, în imagini […] *Cinema 1. Imaginea-mişcare* analizează (de fapt, expune) tocmai criza transversală a modernităţii utopice, adică a istoriei-dialectică şi, deci, a imaginii-acţiune şi a istoriei-naraţiune, a «filmului» revoluţionar al modernităţii: schema SAS' (Situaţie iniţială – Acţiune umană – Situaţie transformată), conform schematizării lui Deleuze"[10].

Citându-l pe Pierre Montebello, Bogdan Ghiu recunoaşte în *Cinema 1, 2*

> „cea mai profundă utilizare a bergsonismului". Deleuze îl „modernizează" şi îl aduce la zi pe Bergson. Cinematograful pe care Deleuze îl numeşte clasic, cinematograful imaginii-mişcare, realizat până la începutul celui de-Al Doilea Război Mondial, ţinea de un tip de gândire tipic secolului precedent: „trecerea de la *Cinema 1. Imaginea-mişcare*, care descrie (adică se foloseşte de) «cinematograful clasic», la *Cinema 2. Imaginea-timp*, adică la «cinematograful modern», este trecerea de la un regim «organic» al imaginii la un «regim cristalin» al imaginii […] Dualitatea, ambivalenţa, ambiguitatea, duplicitatea cinematografului, care este aceea a imaginii-flux şi ţine de capacitatea acesteia de a influenţa, prin contopire, fluxurile de gândire şi afective, s-a generalizat azi"[11].

Temporalitatea („imaginea-timp") artei cinematografice postbelice corespunde unui anumit mod modern de a filma, de a monta şi de a gândi filmul. Cele două volume marchează o cezură în istoria cinematografiei care poate fi situată aproximativ în anii 1940-1945. Imaginea-mişcare sintetizată în cadrul cinemaului clasic hollywoodian subordonează timpul acţiunii (acţiunea naraţiunii, a cauzei şi a efectului, a raţionalităţii). Temporalitatea este dominată de „sistemul senzori-motor" (imaginea este condusă către centrele de acţiune ale sistemului nervos) în cinematograful clasic. Toate mişcările sunt determinate

de o cauzalitate liniară, în timp ce personajele sunt împinse către acţiuni ce răspund situaţiilor prezentului. Chiar şi atunci când continuitatea temporală este întreruptă (i.e. tehnica *flashback*-ului) aceste momente sunt integrate în linia de evoluţie trecut-prezent-viitor. Imaginea-mişcare este structurată nu numai de naraţiune, dar şi de raţionalitate: în-cadrări închise, progresii logice sau juxtapuneri continue.

> „Trebuie să vedem, în sens bergsonian-deleuzian (sau mai curând invers), totul, Totul, Întregul, Timpul, adică intolerabilul cu şansele lui extra-umane, să spargem vizibilitatea imaginii prin lizibilitatea ei, nu doar să percepem selectiv, îngust, utilitar, adică doar pentru o supravieţuire închisă în consum”[12].

Imaginea-timp întrerupe acţiunile sistemului senzori-motor. Atenţia se mută de la progresia logică a imaginilor la experienţa imaginii în sine. Ceea ce întâlnim aici sunt „situaţii optice şi sonore pure” (opsemne şi sonsemne) neîngrădite de progresia narativă. Se naşte un alt tip de imagine cinematografică odată cu Welles şi neorealiştii. Cinematograful postbelic nu mai crede „în posibilităţile de a acţiona asupra unor situaţii sau de a reacţiona la nişte situaţii, şi totuşi nu există deloc pasivitate, se surprinde sau se dezvăluie ceva intolerabil, insuportabil” (*Tratative*, 48-49), chiar şi pentru viaţa cotidiană. În aceste situaţii optice şi sonore pure, nu numai acţiunea şi naraţiunea se „destramă”:

> „înseşi percepţiile şi afecţiunile îşi schimbă natura, dat fiind că trec în cu totul alt sistem decât sistemul senzori-motor al cinematografului clasic. Mai mult chiar, nu mai este vorba de acelaşi tip de spaţiu: spaţiul, dat fiind că şi-a pierdut conexiunile senzori-motoare, devine un spaţiu gol, deconectat. Cinematograful modern construieşte nişte spaţii extraordinare; semnele senzori-motoare au cedat locul unor «opsemne» şi «sonsemne». Fireşte, există în continuare mişcare. Dar întreaga imagine-mişcare este pusă acum sub semnul întrebării. Şi, odată în plus, în mod evident, noua imagine optică şi sonoră trimite la nişte condiţii exterioare care se realizează după război” (*Tratative*: 48-49).

Această trecere de la acţiune la percepţie se aplică şi personajelor din film, care nu mai sunt simpli agenţi ai acţiunii, devenind „ochi”. Anumite momente din filmele unor regizori precum Ozu, Pasolini sau Godard conţin rupturi, ezitări, montaje iraţionale, durate prelungite. Mişcarea devine „iraţională” sub influenţa timpului. Construită din mişcări iraţionale, precum şi din opsemne şi sonsemne, imaginea-timp nu este o cronologie, ci o serie de „prezenturi”. Se realizează astfel o imagine-timp directă.

Într-un anumit sens, cărţile lui Deleuze sunt o continuare, în sensul ontologiei esenţialiste, a operei lui Bazin:

> „Proiectul lui Deleuze este prin urmare acela de a desprinde o «esenţă» a cinematografului, de a descrie ce are el caracteristic, de a analiza cum şi în ce moduri singulare gândeşte cinematograful direct în imagini. […] Cinematograful gândeşte, dar altfel. […] Este egalul, echivalentul filozofiei, dar în regim extra-lingvistic: filozofie-imagine. […] Va fi, deci, vorba de a gândi altfel cinematograful, încercând să gândească mai curând cu cinematograful decât despre cinematograf, scriind cu cinematograful o carte de filozofie. […] Deleuze scrie […]nu atât o filozofie a cinematografului, cât o filozofie-cinema, apropriindu-şi practic, «fabulatoriu», ideea eliberatoare de cinema”[13].

Bergsonismul lui Deleuze şi ontologia imaginii

Care sunt condiţiile de existenţă ale imaginii?, Care este temeiul unei imagini?, Care este modul unic de fiinţare a imaginii? Există o fiinţă a modalităţilor de existenţă imagistice? Se poate gândi prin intermediul imaginilor? Este imaginea un tip special de «gândire»? Există posibilitatea de a elabora o filozofie a imaginii separată de practicile reprezentaţionale ale esteticii, o filozofie care să înceapă prin elaborarea unei ontologii a imaginii într-un regim de gândire non-

reprezentaţional? Spre deosebire de estetică şi de anumite abordări fenomenologice[14], bazate pe analiza intenţionalităţii şi pe dinamica mutuală a subiectului şi a obiectului, o ontologie a imaginii va avea ca punct de plecare imaginea înţeleasă ca *sinteză de afecte*[15] (în accepţia dată de către Deleuze şi Guattari). Regimul intensiv/afectiv se adresează unei înţelegeri vitaliste a imaginii. Imaginea artistică sintetizează afecte, nu simple reprezentări. În alcătuirea sa intră forţe care afectează corpul în mod direct, din această confruntare rezultând efecte destul de puţin analizate în afara unei teorii a receptării imaginii. Gândirea despre imagine este dominată de ideea de reprezentare şi ideea de reflectare. O concepţie a imaginii ca sinteză de forţe şi de afecte, o concepţie a imaginii întrupate, nu a beneficiat de o atenţie sporită decât relativ recent. Senzaţiile, afectele şi intensităţile sunt legate de forţele materiale. Afectele şi intensităţile sunt sinteze ale participării corpului la devenirile non-umane ce stau la baza percepţiei pure (Bergson), ele fiind tipice unui plan de consistenţă al materiei pure, nediferenţiate. Imaginea artistică se contopeşte cu senzaţia, este un agregat de senzaţii. Abordate din perspectiva gândirii reprezentaţionale, senzaţia, afectul, intensităţile ocupă un rol secundar în analiza imaginii. Gândită însă din perspectiva regimului intensiv şi afectiv, imaginea este capabilă să exprime mai mult decât o re-prezentare, constituie o punte de legătură între materie (lume) şi senzaţie (om) – împrumută din forţa de creaţie a „haosului" material. Din *Materie şi memorie* ştim că haosul absolut – haosul percepţiei pure şi al materiei nediferenţiate – este deja un „haos" organizat, o „sumă" de forţe vitale indiscernabile (pre-individuale), cel puţin pentru intelect. La nivelul elementar, molecular al vieţii, trecutul şi prezentul sunt indiscernabile. Memoria se inserează în materie, înzestrând-o pe aceasta din urmă cu o dimensiune creatoare. Este ceea ce Bergson numeşte „elan vital". Dar în imaginea artistică senzaţia devine autonomă, este eliberată de regimul organic, este într-un anumit sens non-armonizabilă, extra-lingvistică şi post-logocentrică. Universul materiei este descris de Bergson ca „ansamblu de imagini". Imaginea

desemnează aici o formă de prezenţă. Imaginile artistice şi „ansamblul de imagini" material împărtăşesc o esenţă comună – materialitatea, faptul că provin din acelaşi plan de consistenţă al materiei nediferenţiate.

În *Imagine şi idee*[16], Herbert Read dezvoltă o teorie a „imaginii vitale": „activitatea artistică ar putea fi deci definită ca cristalizarea (înfăptuită în imperiul amorf al simţământului) unor forme semnificative sau simbolice". Cu alte cuvinte, imaginea artistică este înţeleasă ca o cristalizare a senzaţiilor, iar gândirea artistică este preexistentă gândirii filozofice şi gândirii religioase. Unul dintre gânditorii pe care Herbert Read îi consideră relevanţi pentru o teorie a imaginii vitale este chiar Henri Bergson. Arta este definită de Herbert Read „ca un element al dezvoltării senzoriale al lui *homo faber*"[17]. În încercarea de a defini desenele primitive descoperite în peştera Lescaux, H. Read foloseşte noţiunea de „funcţie haptică":

> „Termenul «stilizat» nu califică în mod fericit acest tip de artă preistorică; de altfel, nu este un termen fericit ca atare, căci în artă există mai multe stiluri, iar cuvântul «stilizare» este folosit pentru a desemna doar unul dintre ele, un fel anumit de manierism. Artistul propunându-şi mai presus de orice să indice mişcarea, stilul franco-cantabric s-ar putea numi «cinetic». După mine, calificativul «haptic» i s-ar potrivi şi mai bine. Termenul a fost creat de istoricul de artă austriac Alois Riegl pentru a descrie tipuri de artă ale căror forme purced mai curând din senzaţii interioare decât din observaţii exterioare. Atunci când aleargă, membrele sunt zugrăvite alungite, pentru că, în actul de alergare, ele sunt simţite ca fiind lungi. De fapt, cele două stiluri preistorice principale sunt determinate, pe de o parte, de imaginea percepută exterior, pe de altă parte, de senzaţia resimţită lăuntric.«Imagist» şi «senzorial» ar fi calificative extrem de potrivite. […] Pare deci a fi existat o disociere între imaginile perceptuale datorate vederii, şi cele haptice, născute dintr-o senzaţie fizică (somatică)"[18].

Invocând concepţia despre arhetipuri a lui Jung, Read arată că arta animalieră era artă tocmai pentru că era „vitală". Cu alte cuvinte, se stabilise o corespondenţă între eficienţa imaginii şi acuitatea sa de reconstrucţie a firii esenţiale a animalului. În

intensitatea sa (în regimul ei intensiv) imaginea corespundea dorinţei. Imaginile recunoscute ca cele mai vitale au fost adoptate ca simbol colectiv. Vitalitatea desemna „concentrarea întregii atenţii asupra unui aspect unic al lumii fenomenale”[19]. Arta, susţine Read, continuă să fie activitatea datorită căreia aparatul nostru senzorial este menţinut într-o stare de încordare. Opera de artă trebuie să aibă o vitalitate proprie. Spaţiul vital creat în operele de artă este o reacţie la reprezentarea mimetică, la copia lipsită de viaţă.

În *Filozofia imaginilor*[20], Jean-Jacques Wunenburger atribuie un statut special imaginii, aceasta fiind o categorie ce se situează „la jumătatea drumului între concret şi abstract, între real şi ideal, între sensibil şi inteligibil. Ea ne permite să reproducem şi să interiorizăm lumea, să o conservăm mental sau graţie unui suport material”[21]. Autorul insistă şi asupra sensului depreciativ al imaginii dat de unele filozofii. Scriind despre experienţa pictorului în *L'œil et l'esprit*, Maurice Merleau-Ponty critică ideea de imagine în accepţia sa reprezentaţională:

> „Cuvântul «imagine» este rău famat fiindcă lumea a crezut în mod pripit că un desen este un calc, o copie, un lucru secund, iar imaginea mentală un desen de acest tip în magazia noastră de vechituri”[22].

Aş aminti de asemenea afirmaţia filozofului din *L'œil et l'esprit*, omisă de Wunenburger. Pictorii, ne arată acesta, au visat la experienţa oglinzii deoarece, în afara trucului vizual pe care aceasta îl înlesnea, ea marca metamorfoza vizibilului şi a actului de a vedea, care defineşte atât carnea noastră, cât şi vocaţia pictorului. Esenţa şi existenţa, imaginarul şi realul, vizibilul şi invizibilul – pictura estompează aceste categorii, punându-ne în faţă un univers al esenţelor cărnii, al sensurilor mute (imaginea umple golul limbajului). Vorbind despre experienţa pictorului, Merleau-Ponty arată că profunzimea, culoarea, forma, linia, mişcarea, conturul sunt toate ramuri ale Fiinţei, deoarece acestea se ţes laolaltă cu tot ceea ce există[23]. În spirit bergsonian, Wunenburger recunoaşte importanţa

imaginii corpului ca „sediu” al fenomenelor senzori-motorii:

> „Dacă imaginea apare în întreg registrul simţurilor externe, ar trebui să nu neglijăm faptul că, prin activităţile sale motorii, corpul este pentru subiect incarnarea unui instrument de receptivitate senzorială, dar şi de activitate motrice. Corpul dezvoltă astfel de imagini, fie interne şi funcţionale, ca în schema corporală, fie externe, prin intermediul expresiilor sale mimice şi gestuale involuntare sau controlate. Din acest punct de vedere, imaginea corporală pare a fi un intermediar psiho-fiziologic care asigură realizarea postúrilor, a gesturilor şi a conduitelor”[24].

Atunci când vom vorbi despre regimul organic al cinematografului clasic, vor apărea referinţe numeroase la sistemul senzori-motoriu al imaginii-mişcare – regimul „legăturilor senzori-motorii”. Wunenburger se opreşte asupra unui tip de imagine care va fi abordat în studiul de faţă în cadrul secţiunii consacrate imaginii-timp şi capacităţii cinemaului de a realiza imagini ale memoriei: „imaginea mnezică” (imaginea-amintire). Perceptul devine amintire atunci când imaginea nu mai este contemporană cu prezenţa obiectului reprezentat (mişcare de la imaginea percepţiei la amintire). Dificultatea acestui sens dat imaginii constă în dificultatea de situare a momentului în care imaginile-amintire sunt rechemate, readuse la viaţă din perspectiva prezentului:

> „Pericolul oricărei interpretări a amintirii ca reificare a unei imagini trecute, care o tratează deci ca pe un document ce are un trecut, este acela de a oblitera rolul conştiinţei actuale. Aceasta nu este comparabilă cu o persoană care hoinăreşte printr-un muzeu pentru a revedea succesiv vestigii din trecut; a-ţi aminti înseamnă, în momentul prezent, să elaborezi imagini actuale care au doar referentul situat într-un timp trecut (Husserl). În activitatea mnezică conştientă imaginea este la fel de conştientă ca în percepţie, în aşa fel încât cele două tipuri de imagini se pot întâlni, suprapune şi confunda. În această experienţă, atât de bine descrisă de Proust, este vorba nu de supraimprimarea unei imagini vechi şi a unei imagini contemporane, ci de o atitudine reprezentativă care face să coincidă un conţinut de experienţă din trecut cu un conţinut de experienţă din prezent, ca şi cum succesiunea momentelor timpului n-ar avea

priză asupra unei experienţe esenţiale care se prezintă astfel ca atemporală, eternizată. […] Ciudat joc de imagini care arată măsura în care imaginea mnezică nu supravieţuieşte prin ea însăşi, dar poate retrăi extrăgându-şi viaţa din forţa prezentului”[25].

Wunenburger arată cum experienţa amintirii conferă imaginii mentale o consistenţă suplimentară, o nouă densitate, adăugată imaginii-amintire din perspectiva prezentului, o reinterpretare nouă şi „mincinoasă” a trecutului, dar creatoare în acelaşi timp – este vorba despre acea funcţie de fabulaţie a literaturii şi a memoriei despre care va vorbi şi Deleuze.

În secţiunea „Ontologia imaginii” din *Filozofia imaginilor,* Jean-Jacques Wunenburger aminteşte observaţia lui Gilbert Simondon (adesea preferat de Deleuze): „imaginea are o rezistenţă internă, o dezvoltare proprie, care o înrudeşte cu o fiinţă organică”[26]. Ontologia imaginii rămâne o obsesie chiar şi într-o epocă postmetafizică, cu atât mai importantă cu cât Wunenburger stabileşte o genealogie bergsoniană:

„Ar trebui, în sfârşit, să acordăm un loc aparte conceptului lui Bergson, dezvoltat în *Materie şi memorie*, care constituie una dintre tentativele cele mai originale de a subiectiva imaginea, de a-i reda o dimensiune realistă, de a face din textura ei materie şi spirit în egală măsură. Într-adevăr, percepţia nu trebuie înţeleasă ca formare a unei imagini mentale referitoare la o realitate eterogenă. Activitatea perceptivă se situează la răscrucea a două lumi de imagini, cea interioară a memoriei şi cea exterioară a realităţii materiale. Înainte de a fi imagine localizată şi temporalizată a unei fiinţări, imaginea este totodată coextensivă psihismului prin conservarea intregrală a amintirilor şi este consubstanţială fiinţei înseşi a corpurilor naturale. Fiindcă materia este ea însăşi imagine în măsura în care nu există decât pentru a fi percepută […] Bergson face din percepţie evenimentul de conştiinţă prin care două universuri de imagini sunt articulate, reflectate unul în celălalt, în jurul unui centru punctiform şi mobil. Spiritul şi materia constituie astfel câmpuri de imagine virtuală, care se întâlnesc în actualitatea faptului de a vedea. În consecinţă, imaginea defineşte totodată esenţa materiei şi a memoriei şi apare ca fiinţa însăşi a lumii”[27].

În plus, Wunenburger arată că aceeaşi abordare ontologică a imaginii poate fi aşadar critică faţă de subiect. Însă această abordare a imaginii nu se găseşte neapărat la antipodul ideii de reprezentare. Critica reprezentării prin imagini se impune tocmai atunci când încercăm „să surprindem fiinţa în chip nemijlocit, să o revelăm în însăşi pasivitatea primă a afectului". Imaginea nu mai este o mediere a reprezentării, apropiindu-se de pura simţire, câştigând prezenţă ontologică. Imaginea, spune Wunenburger, devine astfel „pură fenomenalitate", deschizând „trecerea către afectul pur"[28].

În sfârşit, Wunenburger aminteşte relevanţa contribuţiei lui Deleuze la ontologia imaginii. Autorul *Diferenţei şi repetiţiei* îşi propune să răstoarne platonismul, „abolind" tocmai trimiterea imaginii la original, care nu are sens decât în regimul organic al reprezentării. În afara trimiterii la original, simulacrul, adică imaginea, are o valoare proprie. Fiinţa este de ordinul simulacrului, ne arată Deleuze. „În mod paradoxal, ruptura cu Fiinţa favorizează aici o artă de producere de imagini pentru a compensa pierderea prezenţei ontologice"[29]. Să analizăm mai întâi legătura stabilită între Deleuze şi Bergson.

De la reprezentare la ontologie: Bergson şi Deleuze

Materie şi memorie este una dintre cărţile care integrează imaginea într-un cadru ontologic. Jean-Jacques Wunenburger avea dreptate s-o citeze într-un capitol despre ontologia imaginii. În afară de cunoscutele concepte precum memoria, durata, elanul vital, opera lui Bergson a cunoscut în ultimii douăzeci de ani, odată cu succesul extraordinar al operei lui Deleuze, o nouă interpretare în contextul „ontologiilor virtualului". Deşi cercetări precum cea a lui Brian Massumi[30] datorează foarte mult gândirii lui Deleuze,

nu este mai puţin adevărat că orice încercare de a gândi imaginea din punctul de vedere al relaţiei sale cu senzaţia, mişcarea şi afectul este profund înrădăcinată în gândirea lui Bergson.

Primul pas făcut de acesta pe terenul teoriei imaginii a impus utilizarea conceptului de „imagine" în analiza dualismului minte-corp, una dintre capcanele filozofiei întinse de *Meditaţiiile* lui Descartes. Bergson însuşi atestă importanţa problemei dualismului şi primejdiile reducţionismului atunci când, în introducerea la *Materie şi memorie*, afirmă că „realitatea" materiei şi „realitatea spiritului" sunt la fel de importante din perspectiva relevanţei lor în problema memoriei. Dificultăţile teoretice legate de dualism vor fi depăşite de Bergson prin teoretizarea imaginii din perspectiva sa ontologică.

Intuiţiile lui Bergson din *Materie şi memorie* i-au oferit lui Deleuze posibilitatea unei noi înţelegeri a imaginii (inclusiv a imaginii cinematografice). Aşa cum am menţionat deja, imaginea va constitui pentru Bergson o interfaţă necesară depăşirii problemei cauzalităţii minte-corp. Filozoful francez avea să realizeze acest lucru prin deplasarea conceptului de imagine din sfera unui discurs estetic (reprezentaţional) în raza de influenţă a unui discurs ontologic care începe prin definirea materiei ca „ansamblu de imagini":

> „E fals să reducem materia la reprezentarea noastră asupra ei şi la fel de fals e să facem din ea un lucru ce ar produce în noi reprezentări, dar care ar fi de o altă natură decât ele. Materia, pentru noi, este un ansamblu de imagini şi prin imagine înţelegem o anumită existenţă care e mai mult decât ceea ce filozoful idealist numeşte o reprezentare, dar mai puţin decât ceea ce filozoful realist numeşte un lucru, o existenţă situată la mijloc de drum între lucru şi reprezentare."[31]

Materia „părăseşte" starea sa informă şi nediferenţiată prin intermediul imaginii (materia este percepută ca sinteză de imagini complexe). Iată cum este definită imaginea:

> „Obiectul există în sine şi, pe de altă parte, obiectul este în sine aşa pitoresc cum îl percepem: este o imagine, dar o imagine care există

în sine. Exact acesta este sensul pe care i-l dăm noi cuvântului imagine”[32].

Vastul domeniu spiritual al interiorităţii şi al conştiinţei umane este alcătuit din imagini selectate din „oceanul” dens al Materiei şi Memoriei. Gândirea lui Bergson se bazează pe câteva distincţii fundamentale. Mintea, corpul, materia, realitatea sunt împărţite în dihotomii mult mai fine şi mai suple din punct de vedere teoretic: imagini-materie, imagini-mişcare, imagini-percepţie, imagini-memorie; memorie involuntară şi memorie pură; percepţie conştientă, percepţie inconştientă, toate acestea având scopul de a gândi materia şi mintea nu ca opuse şi ca exterioare una faţă de cealaltă, ci ca două realităţi care alunecă constant una către cealaltă, aproximându-se reciproc. Bergson foloseşte termeni precum „complexitate”, „disociere”, „dilatare”, pentru a reduce diferenţa dintre minte şi materie la una de ritm şi viteză, deoarece numai memoria (timpul) le separă pe cele două:

„Ne-am putea imagina că impresia primită, în loc să se dezvolte în alte mişcări, s-ar spiritualiza în cunoaştere însă e de-ajuns să comparăm structura creierului cu cea a măduvei pentru a ne convinge că între funcţiile creierului şi activitatea reflexă a sistemului medular nu e decât o diferenţă de complexitate, iar nu una de substanţă” (*Materie şi memorie*, 23).

Această separaţie este însă iluzorie în opera lui Bergson. Deleuze propune o relectură a lui Bergson arătând complementaritatea celor două realităţi. Ideea de complementaritate între spirit şi materie este urmărită pe două traiectorii: linia subiectivităţii şi linia obiectivităţii, ambele fiind trasate în analiza lui Bergson. Pentru filozoful francez, percepţia pură este în mod esenţial impersonală. El a deconstruit prejudecata potrivit căreia proiectăm în afara noastră stări pur interne. *Materie şi memorie* demonstrează (în primul capitol) că intuiţia este o metodă de diviziune. Reprezentarea va trebui împărţită în elementele care o condiţionează, în prezenţe pure sau tendinţe de tip diferit. Cum procedează Bergson? Mai întâi se întreabă între care lucruri poate exista o diferenţă de tip.

Răspunde la această întrebare prin presupoziţia că, atât timp cât creierul este o „imagine” între alte imagini, nu poate exista o diferenţă de tip între facultatea creierului, care este de natură perceptivă, şi funcţiile reflexive ale nucleului minţii. În consecinţă, creierul nu „fabrică” reprezentări, ci doar complică relaţia dintre o mişcare recepţionată (excitaţia) şi o mişcare executată (acţiunea efectorului). Între cele două, creierul impune un interval, fie divide mişcările recepţionate la infinit, fie le prelungeşte într-o pluralitate de reacţii. Chiar dacă ceea ce noi numim amintiri se structurează în funcţie de acest interval şi se ţes împreună, nimic nu se schimbă. Deocamdată, amintirile aparţin unei alte linii, linia subiectivităţii şi a memoriei. Pe linia „obiectivităţii” (percepţiei) nu pot fi plasate decât materia şi mişcarea, mişcare ce poate fi simplă sau complexă. Întrebarea lui Deleuze este: Se poate deja vorbi despre percepţie? Graţie unui interval cerebral, o fiinţă umană poate reţine dintr-un obiect material şi din acţiunile care decurg din acesta numai acele elemente care îl interesează. În consecinţă, percepţia nu este un obiect plus un adaos, ci obiectul minus ceva, minus tot ceea ce nu ne interesează. Se poate spune că obiectul material se contopeşte cu o percepţie pură (virtuală) şi că, în acelaşi timp, percepţia noastră se contopeşte cu obiectul din care a extras tot ceea ce nu este de interes pentru ea:

> „Percepem lucrurile acolo unde ele se află, percepţia ne poziţionează imediat în materie, este impersonală şi concide cu obiectul perceput. În acest sens, întreaga metodă a lui Bergson a constat în a căuta mai întâi acei termeni între care să nu existe o diferenţă de tip: nu poate exista o diferenţă de tip, ci numai o diferenţă de grad între facultatea creierului şi funcţia măduvei, între percepţia materiei şi materia însăşi”[33].

Ceea ce ne interesează, şi deci determină percepţia noastră, este exact ceea ce umple acel interval dintre stimulul extern şi răspunsul nostru la acel stimul. Deleuze (*via* Bergson) arată că acel interval este tocmai linia subiectivităţii, care include afectivitatea şi memoria. Linia subiectivităţii este linia memoriei, care ne plasează imediat pe teritoriul minţii, în timp ce linia obiectivităţii este linia percepţiei, care ne aruncă

imediat pe teritoriul materiei. Iniţial, Deleuze argumentează că cele două linii constituie tipuri diferite. Dar în concluzia la *Le Bergsonisme*, acesta arată că toate diferenţele de tip aparţin liniei subiectivităţii şi deci memoriei, pe când toate diferenţele de grad aparţin liniei percepţiei şi deci materiei. Astfel, Deleuze explică falsul dualism al lui Bergson, apropiindu-l de celălalt mare gânditor care l-a influenţat foarte mult, Baruch Spinoza. Cât timp diferenţa dintre percepţie/materie şi memorie/minte este una de tip, aceasta este de partea subiectivităţii. Linia obiectivităţii (materia, percepţia) trece de partea liniei subiectivităţii, iar partea extensivă a materiei, adică senzaţia, nu este exterioară duratei, ci participă la aceasta.

Potrivit lui Deleuze, Bergson descoperă diferenţe de tip numai în condiţiile experienţei, în tendinţele virtuale ale percepţiei pure şi ale memoriei pure. Prin transformarea dualismului în monism, Deleuze sugerează că Bergson aduce diferenţele de tip pe care le-a descoperit pe domeniul actualului la un punct comun virtual în care aceste diferenţe converg:

> „Mai întâi acesta desemnează momentul în care liniile, pornind de la un punct comun nesigur dat în experienţă, diverg din ce în ce mai mult în funcţie de diferenţele de tip. Apoi acesta desemnează alt moment în care aceste coverg din nou pentru ca de data aceasta să ne dea imaginea virtuală sau raţiunea individuală a punctului comun. […] Dualismul nu este decât un moment, care trebuie să ducă la re-formarea unui monism”[34].

Se pune însă întrebarea dacă diferenţele de tip sunt actuale, iar cele de grad virtuale. Pentru Deleuze, aceste diferenţe constituie o problemă reală. Pentru rezolvarea sa va trebui arătat cum aceste diferenţe sunt mediate într-o diferenţă virtuală de grad. Mai întâi, Bergson expune problema memoriei, care implică o adevărată diferenţă de tip între suflet şi corp, între spirit şi materie:

> „În primul capitol din *Materie şi memorie*, problema memoriei este corect expusă, de vreme ce, pornind de la structura compusă amintire-percepţie, împărţim această structură în două direcţii

divergente şi dilatate care corespund unei autentice diferenţe de tip între suflet şi corp, între spirit şi materie”[35].

Deleuze arată că adevărata natură a diferenţei dintre materie şi minte/spirit este – într-un punct virtual – o diferenţă de grad: *o inserţie a memoriei în materie*. Depăşirea dualismului de către Bergson se bazează pe singura diferenţă adevărată între materie şi spirit/minte şi corp, diferenţa de tip – *virtualul*. El nu face o distincţie clară între materie şi durată deoarece nu crede că spaţiul pur (materia pură) şi durată pură pot fi percepute în mod nemediat. Va exista întotdeauna durată în materie. Percepem, concentrăm milioane de vibraţii elementare de senzaţie într-o calitate/trăsătură pe care am simţit-o, însă ceea ce accesăm este materia extensivă (senzaţia). Toate senzaţiile noastre sunt spaţializate, sunt extensive, voluminoase, deşi au grade diferite şi stiluri diferite. Trăsăturile aparţin materiei în aceeaşi măsură în care ne aparţin şi nouă. De aceea ele pot fi sintetizate în afecte personale (afectele filmului). Aparţin materiei, există în materie datorită vibraţiilor şi numerelor care le structurează interior. Senzaţiile sunt extensive deoarece sunt calificabile, deoarece sunt inseparabile de contracţiile care se extind în ele însele, pe când materia nu este niciodată extinsă îndeajuns pentru a deveni spaţiu pur, adică nu va atinge vreodată acel minimum de contracţie care îi permite să participe la durată. La fel, durata nu se poate vreodată contracta destul pentru a fi independentă de materia în interiorul căreia operează.

În consecinţă, diferenţele de tip dintre materie şi minte sau dintre timp şi spaţiu se păstrează numai la nivelul memoriei pure şi al materiei pure, numai la nivelul *virtualului*. Diferenţa de tip este virtuală, diferenţa de grad este actuală.

Ce înţelege Bergson prin această sintagmă – „ansamblu de imagini”? În *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*[36], Keith Ansell Pearson subliniază ideea lui Bergson potrivit căreia nici o teorie a materiei nu poate evita fatalitatea de a concepe materia în termeni imagistici. Materia, oricum ar fi înfăţişată, rămâne imagine

deoarece, pentru ca aceasta să devină perceptibilă, trebuie să fie „tradusă” în imagini[37]. În contextul acestei insistenţe asupra naturii imagistice a materiei, Bergson face diferenţa dintre prezenţă şi reprezentare:

> „Iată imaginea numită obiect material; avem reprezentarea ei. Cum se face că ea nu pare a fi în sine decât ceea ce este pentru mine? Asta pentru că, solidară cu totalitatea celorlalte imagini, ea se continuă în cele care o urmează, la fel cum ea însăşi le continuă pe cele care o preced. Pentru a transforma simpla ei existenţă în reprezentare ar fi suficient să suprimăm dintr-o dată ceea ce o urmează, ce o precede, ceea ce, totodată, o împlineşte şi să nu mai păstrăm din ea decât carcasa exterioară, pelicula superficială. Ceea ce o distinge pe ea, imagine prezentă, realitate obiectivă, de o imagine reprezentată, este nevoia ei de a acţiona prin toate punctele ei asupra tuturor punctelor celorlalte imagini; de a transmite tot ce primeşte; de a opune fiecărei acţiuni o reacţie egală şi contrară ; în sfârşit, de a nu fi decât un drum pe care trec în toate sensurile modificările care se propagă în imensitatea universului” (*Materie şi memorie,* 29-30).

Deleuze, arată Pearson, se va folosi de un asemenea pasaj. Dacă nu există un corp în mişcare care este independent de mişcarea executată şi nimic nu s-a mişcat fără a primi mişcare, adică dacă fiecare imagine este indiscernabilă de acţiunile şi reacţiunile sale, atunci vom putea construi o lume a variaţiei universale din imaginea-mişcare, vom putea concepe planul de imanenţă ca un plan al materiei. Pentru Deleuze, *Materie şi memorie* este o carte importantă tocmai pentru că reprezintă reunirea unui materialism radical cu un spiritualism pur. Vom vedea că acesta nu va rămâne la imaginea percepţiei pure, la imaginea-mişcare, ci va aborda şi axa temporală, imaginea-timp. Prin genealogia lor bergsoniană, cele două cărţi despre cinema sintetizează o ontologie a imaginii cinematografice.

Teoriile lui Deleuze referitoare la cinema deconstruiesc câteva dintre conceptele şi noţiunile fundamentale ale teoriei filmului: separaţia dintre subiect şi obiect, preeminenţa aspectului tehnologic al cinematografului, natura pur psihologică a percepţiei.

Identificarea unor imagini „înrădăcinate” în mişcare sau în timp poate fi considerată o simplă activitate de inventariere dacă nu realizăm că distincţia dintre cele două tipuri de imagini fundamentale nu este una de formă sau de conţinut. Gândirea lui Bergson, pe care teoria sa despre cinema şi ontologia lui Deleuze se bazează, nu suportă reducţia la un model structural, sistemic. Bergson era convins că domeniul experienţei era de o vastitate pe care intelectul nu o poate întru totul aproxima. Iar relaţia de integrare a subiectului şi a obiectului, a materiei şi a memoriei, pe care Bergson o propune are drept consecinţă o schimbare importantă – trecerea de la obiectul estetic la actul de creaţie. Bergson nu a făcut o analiză propriu-zisă a artei, ci a regândit condiţiile vieţii ca o practică artistică. Această schimbare are la bază distincţia făcută de el între metodologia intuiţiei şi cea a intelectului. Intelectul (inteligenţa) devine volubil în faţa acţiunii. Intelectul este acea componentă a conştiinţei care-i permite unei fiinţe să înţeleagă mediul din care face parte şi să supravieţuiască în acel mediu. Deşi modul său de a percepe este esenţial pentru viaţă, acesta nu are un acces privilegiat la realitate. Iată ce scrie Bergson în *Evoluţia creatoare*:

> „Dacă ar fi destinată teoriei pure inteligenţa s-ar situa în mişcare, căci ea este realitatea însăşi, iar imobilitatea nu este niciodată decât aparentă sau relativă. Dar inteligenţa este destinată pentru cu totul altceva. Cu preţul propriei violentări, ea urmează calea inversă: întotdeauna pleacă de la imobilitate, ca şi cum ar fi realitatea ultimă; când vrea să-şi reprezinte mişcarea, o reconstruieşte din imobilităţi pe care le alătură. […] *Inteligenţa noastră nu-şi reprezintă cu claritate decât imobilitatea*”[38].

Cinematograful are în vedere tocmai mobilitatea, mişcarea. Pentru a acţiona pornind de la realitate, intelectul trebuie să o reducă la momente (instantanee, fotografii) împietrite. Spre deosebire de modul direct reflexiv al intuiţiei (teritoriu al artei), intelectul procedează ştiinţific. Extrage obiecte din mişcare pentru a evalua acţiunea pe care apoi o poate efectua asupra acestora, restaurând o idee abstractă a mişcării după ce obiectele au fost extrase din mişcare.

Spre deosebire de intelect, intuiţia are acces la fluxul nediferenţiat al vieţii. Intuiţia are acces la realitate. Pentru Bergson, materia există sub forma imaginilor definite de gama acţiunilor lor posibile (reale sau virtuale) asupra altor imagini. Subiectul uman este o imagine/obiect la fel ca toate celelalte. Cu precizarea că, fiind o fiinţă vie, are atât potenţialul să genereze acţiuni proprii, cât şi posibilitatea de a funcţiona ca centru perceptiv (centru de indeterminare), organizându-se în relaţie cu alte imagini. O parte a acestei organizări se opune spaţializării şi se înclină către temporalitate. În fiecare „centru viu" există o potenţială întârziere (diferenţă) între mişcarea percepţiei şi momentul acţiunii. Cu cât această întârziere sau „zonă de indeterminare" este mai mare, cu atât subiectul va avea mai mult acces la o alternativă pe axa mişcării – intuiţia.

Intuiţia presupune la Bergson o metodologie foarte precisă. În loc să singularizeze şi să imobilizeze din materie acele lucruri asupra cărora se poate acţiona, intuiţia se mişcă simultan către interior (către profunzimile sinelui) şi către exterior (dincolo de sine) pentru a putea scruta obiectele exterioare în totalitatea lor, aşa cum acestea există în durată. Însă, în acest caz, durata nu se referă neapărat la timp (un concept fracturat spaţial în minute, secunde etc.). Fiecare imagine îşi conţine propria durată, propria capacitate de schimbare. Intuiţia nu este decât o modalitate nemediată de a participa la jocul forţelor care alcătuiesc existenţa. Intuiţia nu este durata în sine, ci mişcarea prin care ne naştem din propria durată, prin care ne folosim de propria durată pentru a recunoaşte existenţa altor durate. Cinemaul este comparat de Bergson cu o funcţie a intelectului. El descrie fenomenul filmului ca pe o serie de fotograme imobile ale realităţii. Camera izolează fragmente imobile, ştergând nuanţele transformării care apar între cadre. Pentru Bergson, mişcarea din cinema nu era mişcarea obiectului filmat. În *Evoluţia creatoare* el vorbeşte despre „mecanismul cinematografic al gândirii":

> „Mişcarea există oarecum aici, într-adevăr; este în aparat. Pentru că banda cinematografică se derulează, punând succesiv diversele

> fotografii ale scenei să se înşiruie, fiecare actor al acestei scene îşi recapătă mobilitatea: el îşi înşiră toate atitudinile succesiv pe invizibila mişcare a bandei cinematografice. Procedeul a constat deci, în fond, în a extrage din toate mişcările specifice tuturor figurilor o mişcare impersonală, abstractă şi simplă, mişcarea în general, ca să spunem aşa, în a o pune în aparat şi a reconstitui individualitatea fiecărei mişcări particulare prin combinarea acestor mişcări anonime cu atitudinile personale. În aceasta constă artificiul cinematografului”[39].

Potrivit lui Bergson, ne situăm în afara lucrurilor tocmai din cauza construcţiei intelectului. Recompunem artificial devenirea lucrurilor. Intelectul înşiră imaginile luate din realitate sub forma unei deveniri abstracte, uniforme, după cum ne dictează cunoaşterea pentru a păstra pe cât se poate ceea ce este caracteristic în devenirea lumii şi a vieţii. Percepţia şi limbajul procedează la fel. „Mecanismul cunoaşterii uzuale este de natură cinematografică”, scrie Bergson. Cu alte cuvinte, neajunsurile intelectului şi ale limbajului sunt şi neajunsurile cinematografului. Deşi metoda cinematografică este singura metodă practică de „simulare” a mişcării şi a devenirii – aceasta coordonând aspectul general al cunoaşterii cu acela al acţiunii, în vederea coordonării componentelor fiecărui act cu cele ale cunoaşterii – intelectul trebuie să fixeze ritmul devenirii abstracte. Acţiunea este acelaşi lucru cu discontinuitatea, la fel cum cunoaşterea este totuna cu discontinuitatea. Am înregistrat continuitatea devenirii prin fotograme (imagini) fixe. Bergson foloseşte cuvântul „instantanee”. Conceptul de „imagine-mişcare” al lui Bergson are consecinţe pe care nici el nu le-a bănuit. În primul rând, trebuie amintit că în 1907, când Bergson făcea aceste consideraţii, cinematograful încă se străduia să se nască. Suntem înaintea marilor inovaţii aduse limbajului cinematografic prin montaj de către D.W. Griffith, Kuleşov sau Eisenstein. Cinemaul nu era propriu-zis o artă. Este deci probabil ca Bergson să fi avut dreptate. Cinematograful de atunci nu capta adevărata mişcare, ci numai secţiuni (tăieturi) imobile ale mişcării. După apariţia acestor inovatori, a şaptea artă – abia născută – va capta secţiuni mobile ale mişcării. Va compune prin montaj imagini-mişcare şi

imagini-timp indirecte (în perioada antebelică) şi imagini-timp directe (în cinemaul postbelic). Filmul nu poate fi capabil de a reproduce pe ecran existenţa complexă a materiei. O asemenea abordare este mult prea simplificatoare. Diferenţa dintre concepţia despre film a lui Bergson şi cea a lui Deleuze este fundamentală pentru un anumit mod de a înţelege cinemaul. Primul foloseşte filmul ca o metaforă pentru un anumit mod de gândire, pe când al doilea concepe filmul nu ca un model, ci ca o artă capabilă să producă propria imagine a gândirii (capabilă să introducă mişcarea în gândire).

Atunci când Bergson compară cinemaul cu procesele intelectului, acesta are în vedere un anumit model de reprezentare. La fel cum intelectul selectează din materie numai acele imagini asupra cărora corpul poate acţiona, „gândirea" cinematografică imobilizează instantanee, deconectându-le de la fluxul nediferenţiat al vieţii pentru a le reda prin uniformitatea proiecţiei. Teoria despre cinema a lui Bergson descrie de fapt teoria sa despre intelect (inteligenţă). Pentru Bergson, mecanismul gândirii care funcţionează cinematografic creează o iluzie teoretică, ascunzând percepţiei spectatorului adevărata evoluţie a devenirii vieţii. Modelul cinematografic al inteligenţei lansează o critică a reprezentării. Aceasta funcţionează prin imobilizare, spaţializare. Reprezentarea devine semnul prin care este interpretat referentul implicat. Reprezentarea furnizează corespondenţe, analogii şi asociaţii între elemente în dauna diferenţelor, dinamismului şi mişcării acestora.

„Ontologia" imaginilor în Cinema 1 şi Cinema 2

În cele două cărţi despre cinema, *Imaginea-mişcare* şi *Imaginea-timp,* Deleuze realizează o istorie a cinematografului care are la bază o ontologie

neobişnuită, o ontologie a imaginilor. Într-un eseu ce marchează puternica genealogie bergsoniană a cărţilor despre cinema, Martin Schwab[40] observă că această cercetare are la bază o „ontologie a imaginilor”. Potrivit acestuia, Deleuze porneşte de la presupoziţia că obiectele, trăsăturile, procesele, acţiunile, creierul sunt imagini într-un univers dinamic al imaginilor. În această lume a imaginilor, arta şi mai ales cinemaul nu apar ca diferenţă ontologică faţă de restul lumii şi nu se înscriu pe un plan secundar într-o ierarhie a realităţii. Cinemaul şi artele vizuale nu aparţin nici domeniului asemănării, nici unei lumi separate şi artificiale. Artele şi cinemaul nu sunt nici echivalentul sensibil al Ideii sau formei platoniciene. Deleuze acordă un statut privilegiat artei (cinemaului) faţă de alte fenomene ale lumii imaginilor fiindcă este convins că cinemaul şi artele arată mai clar şi mai direct dinamica de profunzime şi de suprafaţă a lumii.

Una dintre tendinţele cele mai răspândite este de a gândi imaginea în termeni semiotici. Imaginile sunt *semne* care îşi prezintă sensul într-un mod iconic, în mod tradiţional înţeles ca reprezentare sau asemănare. Ceea ce o imagine ne arată este un analog structural (prezintă din nou sau re-prezintă ceva).Acesta nu este modul în care Deleuze înţelege imaginea. Ceea ce el înţelege prin „lumea imaginilor” nu desemnează o imagine mentală sau un teritoriu special. Referinţele lui Deleuze la Peirce pot fi înşelătoare. Imaginile nu sunt un tip special, individual de fiinţare. Pentru Peirce, semiotica este o regiune a Fiinţei înglobată de categoria de „Thirdness” („treitate” sau „terţitate”). Diferenţa esenţială este că pentru Peirce (spre deosebire de Deleuze) nu tot ceea ce posedă o relaţie de determinare posedă un tip de fiinţă caracteristică imaginilor. Deşi adoptă anumite terminologii şi categorii ale lui Peirce, Deleuze extinde premisele sale, considerând că imaginea este o figură fundamentală a Fiinţei în general, nu un caz aparte de fiinţare. Ontologia lui Deleuze va fi deci mai mult bergsoniană decât peirceană. Nu vom vorbi deci de o ontologie a semiozei, ci despre ontologie generală a universului – universul imaginilor. Fiinţa – fiinţa în sine – fără altă

calificare, este concepută ca Imagine. Fiinţa va fi „fiinţă-imagine". Dar ce anume înseamnă *faptul-de-a-fi-imagine? Faptul-de-a-fi-imagine* este o determinare ce aparţine unei Fiinţe relaţionale ale cărei tipuri de fiinţare sunt diferenţieri într-un univers haotic al mişcării. „Imagisticul" este o calitate ontologică universală. Cea mai răspândită trăsătură imagistică este dinamismul relaţional, unde *relaţional* se referă la o trăsătură internă a Fiinţei. Prin „Fiinţă relaţională" se desemnează o relaţie internă Fiinţei şi exterioară termenilor relaţiei.

Cea mai simplă imagine este imaginea-mişcare. Deleuze consideră că trebuie depăşit dualismul imaginii şi al mişcării, al conştiinţei şi al lucrului:

> „În aceeaşi epocă, doi autori foarte diferiţi aveau să-şi asume această sarcină: Bergson şi Husserl. […] orice conştiinţă este conştiinţă *a* ceva (Husserl) […] orice conştiinţă *este* ceva (Bergson) […] Cum, atunci, să nu ţii seama de cinematograf, care la rândul său se pregătea în acele momente, având să aducă propria lui evidenţă a unei *imagini-mişcare*"[41].

Bergson îşi propune să-i dea ştiinţei moderne metafizica corespunzătoare. Cinematograful îndeplineşte un rol esenţial în formarea acestei gândiri. Primul articol al lui Einstein[42], publicat pe când lucra la biroul de patente, aborda un paradox al luminii. Lumina, această substanţă atât de importantă pentru cinema, devenea singura constantă a universului.

Imaginile-mişcare pure – imaginile care nu participă la alt tip de imagini – scapă privirii noastre. Vorbim de o mişcare atât de rapidă, de o materie atât de densă şi de fluidă, încât nu poate fi localizată de diferenţierile percepţiei umane. Lumea noastră, lumea percepţiei umane, este întotdeauna mult mai diferenţiată decât aceste imagini-mişcare pure. Din punct de vedere ontologic, imaginile-mişcare pure sunt construcţii metafizice. În descrierea lui Deleuze, acestea dinamizează cosmosul şi oferă statutul de derivate celorlalte imagini. Ele reprezintă tipul ontologic fundamental, cel mai simplu. Imaginea-mişcare va fi

deci echivalată cu materia, o „substanţă" întotdeauna în căutarea sau pe cale de a primi formă:

> „Acest ansamblu infinit al tuturor imaginilor constituie un fel de plan de imanenţă. Imaginea există în sine, pe acest plan. Acest în-sine al imaginii este materia: nu că ceva ar fi ascuns în spatele imaginii, ci, dimpotrivă, identitatea absolută dintre imagine şi mişcare. Tocmai această identitate dintre imagine şi mişcare ne face să tragem imediat concluzia identităţii dintre imaginea-mişcare şi materie" (*Imaginea-mişcare*, 91).

Imaginile-mişcare primesc calitatea de „imagine" prin faptul că întreţin o relaţie cu mediul din care provin. Imaginea-mişcare presupune o diferenţă între imagine şi mediul său. Imaginea-mişcare există ca o relaţie, ca relaţie cu un mediu dat. A fi imagine înseamnă a organiza fiinţa într-un mod relaţional specific. *Faptul-de-a-fi-imagine* deleuzian-bergsonian reprezintă o relaţie în care termenii nu sunt distincţi faţă de relaţia din care fac parte – o relaţie dinamică pură. *Faptul-de-a-fi-imagine* pare a fi o diferenţă emergentă într-un univers potenţial nediferenţiat. Nici o colaborare cu un corp-materie diferenţiat nu se stabileşte încă. Relaţiile pe care imaginile-mişcare le stabilesc par să fie relaţii de efectuare:

> „Ne aflăm […] în faţa expunerii unei lumi în care IMAGINE=MIŞCARE. Să numim Imagine ansamblul a ceea ce apare. Nu se poate nici măcar spune că o imagine acţionează asupra altei imagini sau că reacţionează la alta. Nu există mobil care să se distingă de mişcarea efectuată, nu există lucru mişcat care să se deosebească de mişcarea primită. Toate lucrurile, adică toate imaginile, se confundă cu acţiunile şi cu reacţiile lor: aceasta este variaţia universală. *Fiecare imagine acţionează asupra altora şi reacţionează la altele,pe «toate feţele ei» şi« prin toate părţile sale elementare»*" (*Imaginea-mişcare*, 90).

Ce vrea să spună Deleuze în acest fragment? Mişcarea „efectuată", despre care Deleuze spune că este bidirecţională, este primul aspect dinamic al ontologiei imaginilor. Pe de o parte o imagine este efectuată de factori ce îşi au originea în ceea ce este, acesta va fi mediul ei. Imaginea suportă sau *este* acele

efecte – o reacţie. Pe de altă parte, imaginea este ea însăşi originea sau cea care pune în aplicare acele efecte. În acest sens, imaginea efectuează faţă de mediul său o acţiune. *O imagine este o formă de schimb sau interacţiune – acţiune şi reacţie – între ceva şi mediul său, şi constituie fiinţa sau determinarea ca atare*, *o formă*. Schimbul se produce în ambele direcţii, de la mediu la imagine şi de la imagine la mediu. Imaginile sunt (prin) fiinţa în interacţiune cu mediul – un mediu care este, bineînţeles, imagistic. Efectuarea de schimburi se produce atât de-a lungul, cât şi dincolo de graniţele unei anumite imagini, fiindcă schimburile se fac întotdeauna în reţele mai complexe care fac conexiunea cu o pluralitate de imagini. Imaginile-mişcare interacţionează continuu cu celelalte imagini. Nu există non-imagini. Materia de bază nu este de natură corporală, ci energetică. Bergson şi Deleuze au generalizat, au ridicat la grad ontologic, ideea materialiştilor antici.

Imaginea-mişcare este modul de a fi al unei lumi „a universalei variaţii, a universalei ondulaţii, a universalului clipocit" (*Imaginea-mişcare*, 90). În măsura în care ea există prin relaţia cu alte imagini, lumea imaginilor este în continuă mişcare. Inter-activitatea şi această mişcare continuă constituie primele două trăsături dinamice şi esenţe ale cosmosului deleuzian dinamic. Dinamismul, mobilitatea, mişcarea sunt de natură ontologică, la fel de fundamentale pentru caracterul imagistic al cosmosului ca şi interacţiunea (schimbul). Lumea este mobilitate, mişcare pură. Modelul lui Bergson [scrie Deleuze] „nu poate fi percepţia naturală. Modelul ar fi mai degrabă o stare de fapt care s-ar afla într-o continuă transformare, o materie-curgere căreia nu i se poate atribui nici un punct de ancorare şi nici un centru de referinţă" (*Imaginea-mişcare*, 90) sau identitatea dintre imagine şi mişcare. Tot ceea ce apare este imagine. Într-o lume a imaginilor-mişcare, este greu să deosebeşti ceea ce este în mişcare faţă de mişcarea propriu-zisă. În simţul comun, substratul unei mişcări nu este la rândul său prins în mişcarea predicată de acesta. În lumea lui Deleuze (şi a lui Bergson) lipsa unui „punct de ancorare" şi a unui „centru de referinţă" previne

determinarea unei entităţi care ar fi distinctă de mişcările sale. De aceea el spune că „*fiecare imagine acţionează asupra altora şi reacţionează la altele, pe «toate feţele ei» şi «prin toate părţile sale elementare»*”. Activitatea imaginilor este un eveniment global şi universal cu propria sa determinare, deşi „nu există nici axe, nici centru, nici dreapta sau stânga, nici sus sau jos” (90). Organizarea spaţiului impune un sistem care constituie un centru de referinţă pentru coordonatele sale. Dacă admitem existenţa imaginilor-mişcare pure, spaţiul nu poate fi decât un „plan de imanenţă”; un plan care „este în totalitate Lumină. Ansamblul mişcărilor, al acţiunilor şi reacţiilor este lumină care difuzează, care se propagă «fără pierderi şi fără a întâmpina rezistenţă»” (*Imaginea-mişcare*, 92). „Lumina” la care se face trimitere aici nu este lumina care circulă constant pe traiectorii previzibile. Mai degrabă, aici se desemnează o curgere aleatorie care nu întâmpină rezistenţă, care se mişcă imprevizibil. Acelaşi lucru poate fi spus despre multe dintre conceptele lui Deleuze – *mişcarea, lumina, viaţa, singularităţile, imaginea*, toate sunt definite intern de ontologia procesuală pe care o articulează.

Într-o lume a imaginilor-mişcare pure, dispozitive de văzut precum camera de filmat („ochiul mecanic”) sunt necomplementare cu realitatea acestei lumi. Fără reflectarea şi refracţia luminii (optica), funcţia ochiului este de nerealizat. Modul în care se face trecerea de la imaginea-mişcare la alte tipuri de imagini este greu de descris. Celelalte imagini sunt diferenţieri (încetiniri, diferenţe de grad, de intensitate)/diferenţe ale imaginilor-mişcare. Prima lume, lumea nediferenţiată a imaginilor-mişcare, este diferită de lumea imaginilor diferenţiate, pe când cea de-a doua lume, lumea percepţiei, a acţiunii şi a afecţiunii, participă şi, în aceleaşi timp, nu participă la lumea imaginilor-mişcare. Deşi imaginile percepţie, imaginile-acţiune şi imaginile-afecţiune sunt variaţiuni ale imaginii-mişcare, imaginile diferenţiate sunt descrise la rândul lor ca „avataruri” ale imaginii-mişcare – rezultate transformative care apar în urma unei schimbări de formă (de stare), consecinţe ale unei metamorfoze. Imaginea-mişcare se păstrează în această lume mai

diferenţiată ca „materie” a acestei lumi (este realitatea ei de profunzime).

Avatarurile imaginii-mişcare/metamorfozele imaginii-mişcare

Rămânem deci cu o relaţie ambiguă între lumea primă şi lumea secundă. Dacă imaginile diferenţiate nu se dispensează de imaginea-mişcare, atunci percepţia, acţiunea şi afecţiunea introduc un al doilea sistem de referinţă – un al doilea regim – în lumea imaginilor. Acest al doilea regim este adăugat şi alterează primul regim al imaginii-mişcare. Imaginile lumii secunde sunt „întrupări” ale imaginii-mişcare. Ne putem gândi la relaţia dintre cele două regimuri în acelaşi mod în care ne închipuim energia şi organizarea acesteia în univers. Primul regim, cel al imaginii-mişcare, reprezintă un univers fără centru, şi care descentrează orice centralizare. Cel de-al doilea regim este regimul selectivităţii, orientate şi structurate (centrate) de subiectivitate şi de categoriile reităţii[43]. Cele două regimuri sunt conectate fiindcă imaginile diferenţiate (percepţia, acţiunea şi afecţiunea) sunt „avataruri” ale imaginii-mişcare:

> „Vom numi percepţie tocmai imaginea reflectată de către o imagine vie […] imaginea specială, imaginea vie, este în mod indisolubil centru de indeterminare […] Rezultă o consecinţă esenţială: *existenţa unui dublu regim de referinţă al imaginilor.* Există, mai întâi, un sistem în care fiecare imagine variază pentru ea însăşi şi în care toate imaginile acţionează şi reacţionează unele în funcţie de celelalte, pe toate feţele şi în toate părţile lor componente. Acestuia i se adaugă însă un alt sistem, în care toate imaginile variază cu precădere pentru una singură, care primeşte acţiunea celorlalte imagini pe una dintre feţele sale, reacţionând pe o altă faţă” (*Imaginea-mişcare*, p. 96).

Să reconstruim ordinea lumii secundare diferenţiate, aşa cum reiese ea din descrierea lui Deleuze. Cum se ajunge la avatarurile imaginii-mişcare? Este sugerată o viziune genetică asupra lumii imaginilor. La început există imaginile-mişcare. Lumea diferenţiată ia naştere în urma încetinirii şi răcirii acestui univers. Apar distincţii într-o lume iniţial nedivizată. Timpul este o condiţie a acestei geneze. Percepţia, acţiunea şi afecţiunea nu sunt evenimente evolutive, ci interdependente, inter-constitutive. Dificultatea constă în statutul subiectului în lumea imaginilor. În filozofia lui Deleuze, subiectul este considerat un eveniment evolutiv târziu. El se integrează unui context (unei configuraţii materiale) ce cunoaşte deja o dezvoltare complexă. În acelaşi timp, se sugerează faptul că subiectivitatea este o condiţie a percepţiei, acţiunii şi afecţiunii, adică apropriată de ceea ce am putea numi o „subiectivitate transcendentală". Este deci subiectul un „târziu" ontologic, o figură filozofică datată sau este condiţia de posibilitate a imaginilor diferenţiate?

În ontologia lui Deleuze, imaginile diferenţiate ale lumii secundare rezultă din două variaţii concomitente. Prima variaţie este cea a planului de imanenţă care îşi încetineşte mişcarea, a doua este a „evenimentului" decisiv în constituirea lumii obiectelor: apar intervale, „o distanţare între acţiune şi reacţie". Prin astfel de intervale, lumea noastră (a percepţiei umane) apare şi se diferenţiază din masa informă a mişcării nediferenţiate. Aceasta este lumea pe care o ştim, adică lumea modalităţilor cognitive (lucruri, fiinţe, sisteme închise). Din punct de vedere ontologic, diferitele tipuri ale fiinţei determinate nu sunt zone mult mai dense sau mai organizate ale cosmosului dinamic, ci mai puţin dense, mai puţin determinate, mai puţin dinamice decât mediul în care iau naştere. Ceea ce nouă ne apare mai diferenţiat şi cu un grad mult mai mare de complexitate a fiinţei este, ontologic vorbind – din perspectiva mişcării – o pierdere profundă. Prin comparaţie cu mişcarea pură, lumea noastră se caracterizează printr-o pierdere a plenitudinii, prin diminuarea mobilităţii şi a conectivităţii neîntrerupte. Modul în care lumea se organizează imagistic sau modul în care ea devine „aparenţă" are trei consecinţe interdependente. Mai

întâi, se fac primele diviziuni în câmpul mişcării. În acest câmp divizat, mişcarea este selectivă şi restricţionată. Pentru fiinţele umane, anumite efecte contează, altele nu. Seturi de cauze selectate conduc la efecte specifice, care au loc la un anumit timp şi într-un anumit loc, în timp ce altele sunt ignorate şi trec pe lângă noi. Centre de indeterminare[44] apar pentru a servi ca poli de referinţă pentru cauze şi efecte. Faţă de asemenea centre, selecţia efectelor se numeşte *percepţie*, iar obiectul perceput – lucrul ce constituie intervalul în universul imaginilor-mişcare este *imaginea-percepţie*. Imaginile-percepţie constituie un al doilea tip de imagini în universul imagistic, fiind şi primul tip de imagini diferenţiate:

> „Dacă cinematograful nu are nicidecum ca model percepţia naturală subiectivă e pentru că mobilitatea centrelor sale, variabilitatea cadrajelor sale, îl împing întotdeauna să restaureze vaste zone acentrate şi decadrate: el tinde, atunci, să atingă primul regim al imaginii-mişcare, universala variaţie, percepţia totală, obiectivă şi difuză. De fapt, el parcurge acest drum în ambele sensuri. Din punctul de vedere care ne preocupă pentru moment, mergem de la percepţia totală obiectivă care e confundă cu lucrul la o percepţie subiectivă care se deosebeşte de lucru, adică de prima percepţie, prin simplă eliminare sau scădere. Această percepţie subiectivă unicentrată este cea pe care o numim percepţie propriu-zisă. Şi este primul avatar al imaginii-mişcare: când o raportăm la un centru de indeterminare, ea devine *imagine-percepţie*" (*Imaginea-mişcare*, 98).

Lucrul şi percepţia lucrului sunt una şi aceeaşi imagine. Lucrul este imaginea în sine, relaţia prin care aceasta este legată de celelalte imagini ce aparţin domeniului mişcării. Pe de altă parte, percepţia este imaginea aflată în relaţie cu o altă imagine, care o include (în-cadrează) pe cea dintâi şi reţine numai o parte limitată din aceasta. Într-o asemenea descriere a percepţiei, percepţia nu are acces la o realitate care să însemne mai mult decât lucrul perceput. De fapt, percepţia funcţionează prin reducţie. *Percepem lucrul, minus ceea ce nu ne interesează ca funcţie a nevoilor noastre.* Prin nevoi sau interese proprii, avem în vedere

liniile şi punctele reţinute din lucru ca funcţie a faţetei noastre receptive şi acţiunile pe care le selectăm ca funcţie a reacţiilor întârziate de care suntem capabili. Primul moment material al subiectivităţii este deci o scădere (*sustragere*). Percepţia sustrage (elimină, scade) din lucru ceea nu o interesează, însă lucrul trebuie văzut în sine, ca o percepţie completă, difuză. Pentru Deleuze, cinemaul nu îşi ia ca model percepţia naturală subiectivă fiindcă mobilitatea centrilor săi şi variabilitatea în-cadrărilor sale duc întotdeauna la restaurarea unor vaste zone neîncadrate şi lipsite de un centru de structurare. El tinde să se întoarcă la primul regim al imaginii-mişcare (regimul variaţiei universale, al percepţiei totale), el înregistrează şi momente la care participă natura, care nu sunt neapărat puse în film de regizor şi care transcend imaginaţia sa. Cel mai bun exemplu în acest sens este atunci când, în timpul filmării în locaţii, lumina se schimbă în timpul unui cadru-secvenţă prelungit. Tocmai aceste momente care scapă de sub controlul imaginaţiei autorului sunt ceea ce îi permit cinematografului să fie mai mult decât subiectivitate. Pornind de un punct de observaţie iniţial, trecem de la o percepţie totală, indiscernabilă de lucru, la o percepţie subiectivă, care se distinge de lucru prin eliminare şi scădere (sustragere). Această percepţie subiectivă unicentrată este ceea ce noi, în simţul comun, numim „percepţie" şi constituie primul avatar al imaginii-mişcare. Numai atunci când percepţia este raportată la un centru de indeterminare (subiect), ea devine imagine-percepţie.

Însă nu totul se realizează prin scădere. Atunci când universul imaginilor-mişcare este raportat la aceste imagini secundare care formează un centru viu în el, universul se curbează şi se organizează în jurul acestui centru (formând un mediu de forţe, de acţiuni şi reacţiuni). „Continuăm să mergem dinspre lume spre centru, însă lumea a dobândit o curbură, a devenit periferie, formează un orizont" (*Imaginea-mişcare*, 98). De altfel, ne atenţionează Deleuze, întreaga discuţie a primului capitol din *Materie şi memorie* se îndreaptă spre „punerea în cerc a lumii în jurul centrului de indeterminare" (98). Ne raportăm încă la imaginea-percepţie, însă ne apropriem de constituirea *imaginii-*

acţiune, cel de-al doilea avatar al imaginii-mişcare. Percepţia este faţa şi acţiunea este reversul acestui interval. Ceea ce se numeşte în simţul comun „acţiune" este de fapt reacţia întârziată a centrului de indeterminare (subiectul receptiv – omul). Acest centru este capabil de a acţiona – de a determina un răspuns neaşteptat – deoarece percepe stimulul pe o faţă privilegiată, scăzând ceea ce este în plus. Aceasta înseamnă că percepţia este în principal senzorială şi motorie:

> „Percepţia nu este decât o latură a distanţării, a doua latură fiind acţiunea. Ceea ce numim acţiune propriu-zisă este reacţia de întârziere a centrului de indeterminare. Or, centrul nu este capabil să acţioneze în acest sens, adică să organizeze un răspuns neprevăzut, decât pentru că percepe şi a primit excitarea pe o faţă privilegiată, eliminând restul. Ceea ce ne face să ne amintim că orice percepţie este înainte de toate senzorimotoare.[…] Dacă lumea se curbează în jurul centrului perceptiv, aceasta se întâmplă deja din punctul de vedere al acţiunii de care percepţia este inseparabilă" (*Imaginea-mişcarea,* 98-99).

Prin curbură, prin înconjurare, lucrurile percepute îşi îndreaptă către mine (centrul de observaţie) faţeta lor instabilă. În acelaşi timp, reacţia mea întârziată – care a devenit acţiune – învaţă să folosească lucrurile pe care le percepe. Ceea ce noi înţelegem ca fiind „distanţă" este în realitate o rază ce uneşte periferia cu centrul: percepând lucrurile într-un anumit loc, întrevăd acţiunea virtuală pe care ele o exercită asupra mea, dar şi acţiunea posibilă pe care eu o pot exercita asupra lor prin mărirea sau diminuarea distanţei. Acelaşi fenomen al creării unei breşe în lumea mişcării este exprimat în termenii timpului prin acţiune şi în termenii spaţiului prin percepţie. Cu cât reacţia încetează a mai fi imediată şi devine acţiune posibilă, cu atât percepţia se distanţează, anticipează şi extrage acţiunea virtuală a lucrurilor. „*Percepţia dispune de spaţiu exact în aceeaşi măsură în care acţiunea dispune de timp*" (*Materie şi memorie*,26). Acesta este al doilea avatar al imaginii-mişcare, *imaginea-acţiune*:

„Dacă lumea se curbează în jurul centrului perceptiv, aceasta se întâmplă deja din punctul de vedere al acţiunii de care percepţia este inseparabilă. Prin intermediul curbării, lucrurile percepute îmi prezintă faţa lor utilizabilă, în acelaşi timp în care reacţia mea întârziată, devenită acţiune, învaţă să le utilizeze. Distanţa este tocmai o rază care merge de la periferie spre centru: percepând lucrurile acolo unde acestea se află, eu surprind «acţiunea virtuală» pe care ele o exercită asupra mea, în acelaşi timp cu «acţiunea posibilă» pe care eu o exercit asupra lor, ca să ajung la ele sau să fug de ele, micşorând sau mărind distanţa. Este vorba de acelaşi fenomen de distanţare, care se exprimă în termeni de timp în cazul acţiunii mele şi în termeni de spaţiu în cazul percepţiei mele: cu cât percepţia încetează a mai fi mediată şi devine cu adevărat acţiune posibilă, cu atât percepţia devine distantă şi anticipatoare, degajând acţiunea virtuală a lucrurilor” (*Imaginea-mişcare*, 99).

Trecerea de la percepţie la acţiune este imperceptibilă. Operaţia ce trebuie luată în considerare nu mai este eliminarea, selecţia sau încadrarea, ci curbura universului, ce cauzează simultan acţiunea virtuală a lucrurilor asupra noastră şi acţiunea posibilă pe care noi o putem exercita asupra lor. Acesta este cel de-al doilea aspect material al subiectivităţii. Intervalul nu este definit doar prin specializarea celor două feţe-limită – perceptivă şi activă. Există un *intermezzo*. Afecţiunea ocupă intervalul acesta fără a-l umple. „Ea ţâşneşte în centrul de indeterminare, adică în subiect, între o percepţie tulburătoare în anumite privinţe şi o acţiune ezitantă” (*Ibidem,* pp. 99-100). Este coincidenţa dintre subiect şi obiect sau modul în care subiectul se priveşte pe sine *din interior* (al treilea aspect material al subiectivităţii). Afecţiunea raportează la o „calitate” vie. Nu este suficient să gândim că percepţia – graţie distanţei – reţine ceea ce ne interesează, lăsând să treacă ceea ce ne este indiferent. Există şi o parte a mişcărilor externe pe care le absorbim şi care nu se transformă în obiecte ale percepţiei sau acte ale subiectului. Aceste mişcări marchează coincidenţa dintre subiect şi obiect într-o calitate pură. Acesta este ultimul avatar al imaginiimişcare: *imaginea-afecţiune.* Fiind materie vie sau centru de indeterminare, ne-am transformat una dintre feţele de percepţie în organe receptive, cu preţul de a le condamna la imobilitate,

pentru ca mobilitatea noastră să fie atribuită organelor de reacţie. Atunci când faţa noastră imobilă absoarbe o mişcare în loc să o reflecte, activitatea noastră nu poate răspunde decât printr-o tendinţă, printr-un efort care înlocuieşte acţiunea ce a devenit imposibilă local. Bergson descria afecţiunea ca pe o „tendinţă motrice asupra unui nerv sensibil", un efort motoriu asupra unei plăci de receptivitate imobilizate. Tot el spune că percepţia este separată de afect (de afecţiune) nu numai printr-o diferenţă de intensitate, ci şi una de esenţă (*Materie şi memorie*, 47). Specificitatea imaginii-afecţiune stă în diferenţa dintre percepţie şi acţiune, fiind o transformare internă a celor două. Fiinţa unei specii de imagini contribuie la apariţia celorlalte specii. Cele trei tipuri de imagini diferenţiate sunt ontologic interdependente.

Trebuie să precizăm ceea ce Deleuze înţelege prin *lucru* (*la chose*), *subiect* şi *viaţă* pentru a fi prezentat componentele principale ale cosmosului bergsonian-deleuzian. Pentru Deleuze, reitatea şi viaţa se constituie ca atare prin golurile care apar în continuum-ul lumii imaginilor pure. În cazul reităţii („natura de lucru a lucrului"), golurile constituie distanţa dintre un lucru şi alt lucru, precum şi graniţa pe care fiecare lucru o menţine între sine şi mediul din care face parte. Lucrurile (diferenţierile) se nasc din „răcirea" şi „încetinirea" universului imaginilor-mişcare. Această „răcire" este corelativă cu primele opacităţi, cu primele ecrane care împiedică trecerea luminii. Aici s-au format contururile corpurilor solide, rigide şi geometrice:

> „Încă de la nivelul vietăţilor cele mai elementare, ar trebui să concepem micro-intervale. Intervale din ce în ce mai mici între mişcări din ce în ce mai rapide. Mai mult decât atât, biologii vorbesc de o «supă prebiotică» care a făcut ca viaţa să fie posibilă şi în care materiile numite dextrogire şi levogire jucau un rol esenţial: acolo ar fi apărut, în universul acentrat, schiţări de axe şi de centre, o dreapta şi o stânga, un sus şi un jos. Ar trebui să concepem micro-intervale chiar şi în supa prebiotică. Iar biologii spun că aceste fenomene nu se puteau produce când pământul era foarte cald. Ar trebui, deci, să concepem o răcire a planului de imanenţă, corelativă cu primele opacităţi, cu primele ecrane care s-au pus în calea difuzării luminii. Acolo s-ar fi format primele

schiţări de corpuri solide sau rigide şi geometrice" (*Imaginea-mişcare*, 97).

Bergson crede că aceeaşi evoluţie care organizează materia este responsabilă şi pentru organizarea imaginii într-o percepţie din ce în ce mai fină şi mai elaborată. În ontologia relaţională a lui Deleuze, lucrurile sunt de asemenea percepţii. „Lucrul şi percepţia lucrului sunt unul şi acelaşi fapt, una şi aceeaşi imagine, însă raportată la unul sau la celălalt dintre cele două sisteme de referinţă" (*Imaginea-mişcare*, 97). Reitatea este condiţionată şi de percepţia luminii (în sensul în care am descris percepţia mai sus), deoarece rezistenţa este definită ca rezistenţă la transparenţă. Pentru Deleuze, subiectivitatea este un fel de reitate, un „lucru" care relaţionează cu alte lucruri într-un anumit mod. Ceea ce deosebeşte subiectul este că acesta constituie un centru de indeterminare şi deci posedă o putere de scădere: subiectivitatea scade, elimină din lucru ceea ce nu o interesează. Subiectivitatea joacă un rol important pentru înţelegerea percepţiei sau pentru ceea ce simţul comun înţelege prin „percepţie". De asemenea, subiectivitatea trebuie luată în calcul atunci când vorbim despre formarea de imagini-acţiune şi de imagini-afecţiune. Subiectul deleuzian reprezintă un loc privilegiat al percepţiei, acţiunii şi afecţiunii, combinând înţelegerea transcendentală cu înţelegerea non-transcendentală a subiectivităţii. O distincţie între subiectiv şi obiectiv a imaginilor secundare, precum şi existenţa celor două regimuri ale imaginii oferă o soluţie teoretică problematicii subiectului. Percepţia subiectivă este ancorată într-un mod specific al fiinţei, subiectul şi o asemenea perspectivă renunţă la tot ceea ce nu corespunde cu fiinţa subiectivă. Percepţia „obiectivă" oferă o selecţie cauzală a lucrurilor. Unele lucruri „percep" – adică corespund unul cu celălalt – prin transformarea realizată în cadrul întâlnirii lor.

Odată ce adăugăm acestei stări de fapt un subiect, percepţia, acţiunea şi afecţiunea iau forme subiective. O imagine-percepţie se va naşte atunci când trecem de la o percepţie totală, obiectivă, care este indiscernabilă de lucru, la o percepţie subiectivă, care se distinge de lucru prin eliminare sau scădere, o percepţie conectată la un

centru de indeterminare (i.e. un subiect uman). Imaginea-percepţie propriu-zisă ar fi o întâlnire, o suprapunere a două tipuri de percepţie, una obiectivă şi cealaltă subiectivă. Prin axa sa, subiectul devine imun la anumite efecte ale polului obiectiv. Mai important însă este că subiectul uneşte şi conectează efectele pe care le selectează sub forma cadrului şi tabloului sau scenei. Provenind dintr-un centru de indeterminare, fiecare selecţie este numai una dintre multe posibile imagini-percepţie pentru una şi aceeaşi sursă obiectivă.

Imaginea-acţiune, cea de-a doua metamorfoză a imaginii-mişcare, este strâns legată de imaginea-percepţie:

> „Trecem pe nesimţite de la percepţie la acţiune. Operaţia luată în considerare nu mai este eliminarea, selectarea sau încadrarea, ci curbarea universului, din care rezultă în acelaşi timp acţiunea virtuală a lucrurilor şi acţiunea noastră posibilă asupra lucrurilor" (*Imaginea-mişcare, 99*).

O asemenea curbură către interior este rezultatul unei comparaţii între o traiectorie care s-ar forma fără intervenţia subiectului şi o traiectorie care să servească intereselor subiectivităţii. Nu trebuie uitat că afecţiunea are loc *între*, este cea care ocupă intervalul.„Afecţiunea este ceea ce ocupă intervalul, ceea ce îl umple fără să îl copleşească", o coincidenţă a subiectului cu obiectul, o modalitate în care subiectul se percepe pe sine. La fel ca şi percepţia şi acţiunea, afecţiunea rezultă dintr-o transformare a energiei întrupate aflate în mişcare. Coincidenţa dintre subiect şi obiect este proprie afecţiunii, distingând-o de percepţie şi acţiune, dar afecţiunea este şi o calitate pură, poate de tipul celei pe care Kant o numea cantitate intensivă. Sub influenţa subiectivităţii, afecţiunea este atribuită unui centru de indeterminare, unde poate fi diferenţiată în grade de intensitate. Fiind cea mai interioară imagine, afecţiunea poate fi necesitatea subiectivată a ceea ce transcende (ceea ce ţâşneşte în exterior din) forma închisă a subiectului. Afecţiunea este acea intensitate, acea tensiune destabilizatoare, deteritorializantă (destructurantă), a forţelor non-subiective din inima subiectului.

Gândirea-cinema şi abordarea lui Deleuze în contextul filmologiei

Cum poate fi rezumată teoria lui Deleuze din cele două cărţi publicate în anii ’80? Principala acţiune teoretică întreprinsă de filozoful francez a fost identificarea a două categorii foarte încăpătoare de „imagini” ale „lumii” cinematografice. Una dintre acestea este denumită „imaginea-mişcare”, fiind integrată regimului imaginii-mişcare, numit şi „regimul organic”; cealaltă, fiind integrată regimului „imaginii-timp” sau regimului cristalin (pe care îl voi descrie în alt capitol).

Va exista deci un cinema al imaginii-mişcare, identificat de obicei cu cinematograful clasic şi un cinema al imaginii-timp, identificat cu cinematograful modern. Ambele categorii cuprind o varietate de stiluri şi regizori. Fiecare creator va contribui, în felul său, la ceea ce eu numesc „gândirea cinematografică” – *gândirea-cinema*. Fiecare regizor important va crea propria *imagine a gândirii* cinematografice.

Filmele din categoria imaginii-mişcare cuprind operele mai multor regizori clasici precum D. W. Griffith, Serghei Eisenstein, Buster Keaton sau Charlie Chaplin, dar şi Elia Kazan, Robert Wiene, John Ford, Alfred Hitchcock, John Huston, Howard Hawks, Akira Kurosawa. Activitatea acestor regizori aparţine unui regim organic al cinematografului. De partea regimului cristalin al cinematografului, vom întâlni filme precum *L’année dernière à Marienbad* (1961, regia Alain Resnais), considerat de mulţi filmul preferat al lui Deleuze, acesta ilustrând perfect un „cinema al creierului”. Alte opere ale regimului cristalin includ filmul lui Werner Herzog, *Herz aus Glas* (*Inimă de sticlă,* 1976), *Cetăţeanul Kane* al lui Orson Welles (1941), precum şi toate filmele lui Fellini, Tarkovski (pomenit totuşi destul de rar), Antonioni, Visconti, Renoir, Ophüls, Rouch, Varda, Ozu (este un precursor) ş.a. Trebuie să adăugăm acestei liste şi filmele lui Béla Tarr (nemenţionat de Deleuze), regizorul care este poate cel mai important exponent actual al cinematografului blocurilor temporale.

Toţi aceşti autori şi operele lor, fie că aparţin regimului organic sau celui cristalin, contribuie la o ilustrare a posibilităţilor de existenţă a lumii (cinematografice) ca tipuri diferite de imagine. O perioadă de peste două milenii ne desparte de momentul în care Aristotel scria în „Capitolul 1" din *Metafizica*, 980: „Cel mai mult însă dintre toate este iubită senzaţia ce vine prin văz". Toţi marii regizori întăresc ceea ce am putea numi *existenţa lumii ca imagine*. Metafizica, unul dintre textele fundamentale ale culturii occidentale recunoaşte întâietatea imaginii. Abia la începutul secolului trecut, Bergson avea să realizeze anvergura ontologică a acesteia. Cinematograful „exprimă", sintetizează „idei" importante despre percepţie şi despre gândire, exprimând, prin regimurile imaginii, actualizări ale timpului şi ale spaţiului. Fellini este un exemplu perfect în acest sens. Ca maestru al imaginii-timp, cinemaul nostalgiei felliniene arată, aşa cum mărturiseşte regizorul însuşi, că „suntem în acelaşi timp copilăria, bătrâneţea şi vârsta noastră de mijloc". Ideea este ilustrată la sfârşitul lui *Otto e mezzo*, atunci când protagonistul Guido are ultima sa reverie. În acest ultim vis, toţi cei care au trecut prin viaţa sa (mama, tatăl, personaje importante ale copilăriei, soţia, amantele sale), tot ceea ce el a numit „eu însumi" la o anumită vârstă, precum şi perspectiva viitorului alături de Claudia sau de soţia sa sunt reunite sub forma unui singur marş final. Iar o desfăşurare a timpului şi a spaţiului de o asemenea densitate imaginativă, un spaţiu în care coexistă mai multe imagini ale timpului, poate fi realizată numai în cadrul cinematografului. *Otto e mezzo* este unul dintre filmele emblemă ale acestui tip de imagine şi de gândire.

Între cele două mari tipuri de imagini nu există o distincţie bine determinată. Deleuze ţine foarte mult la diversitatea transformărilor, la imperceptibilitatea tranziţiilor şi a combinaţiilor dintre imaginea-mişcare şi imaginea-timp. Tranziţiile de la un regim al imaginii la alt regim sunt adesea imperceptibile, cele două tipuri de imagine fiind adesea suprapuse. Nu se poate vorbi despre puritatea imaginii-mişcare sau despre puritatea imaginii-timp. În majoritatea filmelor de artă, cele două

tipuri de imagine vor coexista. Există foarte puţine filme în care regizorul a reuşit să realizeze o imagine-timp directă. *L'année dernière à Marienbad* este unul dintre ele, deşi, chiar şi în cazul filmului lui Resnais, imaginea-timp se construieşte pe un „schelet" al imaginii-mişcare. La Resnais, sistemul senzori-motoriu al imaginii-mişcare este estompat, prim-planul fiind ocupat de o imagine cerebrală.

În *L'année dernière à Marienbad* (1961) are loc întâlnirea dintre o femeie (A) şi doi bărbaţi (X şi M). M pare a fi soţul, iar X amantul. Acesta din urmă încearcă să o convingă pe A că s-au mai întâlnit cu un an înainte în somptuosul hotel din Marienbad, atunci când ea a promis să fugă cu el după un an (prezentul în care se desfăşoară presupusa rememorare a anului trecut). În poveste, totul pare a porni din acest loc. Ştim oare care dintre personaje spune adevărul? Oare cei doi amanţi chiar s-au întâlnit? Îşi aminteşte femeia de străinul care încearcă să o seducă şi pe care se preface că nu îl cunoaşte? Este posibil ca ea să fi uitat tot ce s-a întâmplat anul trecut la Marienbad? Toate aceste întrebări nu au sens. Povestea nu are importanţă, aşa cum muzica şi „dialogul" nu joacă un rol central. Privim – cum arată Alex. Leo Şerban – un film-hipnoză. Numai că nu ştim exact cine este hipnotizat. X şi A sau chiar noi, spectatorii. Poate că dincolo de ecran nu este o proiecţie, poate chiar noi (cu memoria şi imaginea noastră cerebrală) suntem cei proiectaţi. Suntem chiar *în* Memorie, *în* creier. Filmul este o călătorie de-a lungul traiectoriilor sinaptice, pe o hartă a propriului sistem nervos. După părerea lui Deleuze, creierul este o materie relativ nediferenţiată, în care imaginea-mişcare şi imaginea-timp inventează nişte circuite:

> „Să ne gândim, de pildă, la un cinematograf precum cel al lui Resnais: este un cinematograf al creierului […] Circuitele care antrenează personajele lui Resnais, undele pe care ele se instalează sunt nişte circuite cerebrale. Întregul cinematograf valorează prin circuitele cerebrale pe care le instaurează, şi aceasta tocmai pentru că imaginea este în mişcare. Cerebral nu înseamnă însă intelectual: există un creier emotiv, pasional…problema care pune priveşte bogăţia, complexitatea, greutatea acestor angrenări, a acestor

> conexiuni, disjuncţii, circuite şi scurtcircuite […] A crea noi circuite priveşte în acelaşi timp şi crierul, şi arta […] Creierul este un volum spaţio-temporal: este de datoria artei să traseze în el noi drumuri actuale. Putem vorbi despre sinapse cinematografice, despre racorduri şi false racorduri […] circuitele nu sunt aceleaşi la Godard şi Resnais" (*Tratative*, 56-57).

Senzualitatea barocă a interioarelor şi a decoraţiilor din hotel se opune geometriei conştiente a vieţii raţiunii. *L'année dernière à Marienbad* este o „hartă" a Gândirii şi a Memoriei, însă, în această hartă, mai multe file (feţe) sunt suprapuse. Mai multe versiuni ale aceleiaşi vârste coexistă. Memoria nu mai este simpla sumă a amintirilor ci, deopotrivă, suma amintirilor şi a uitărilor. Fiecare versiune a trecutului îşi are propria vârstă. Fiecare variantă a anului trecut la Marienbad îşi dispută prezentul cu aceeaşi fervoare şi cu acelaşi drept. Totul – până şi tăcerile din film – imploră o soluţie. X şi A sunt prizonieri ai prezentului. Ei încep să existe atunci când filmul este proiectat şi încetează să mai fie atunci când filmul se sfârşeşte (asemenea descrierii Noului Roman, care îşi creează referinţa în acelaşi timp în ce creează textul). Senzaţiile – adevăratele personaje ale filmului – aparţin trecutului. Ele călătoresc între „paginile" memoriei. Resnais depăşeşte tipologia oricărui personaj (o categorie atât de literară) pentru a ajunge la senzaţii, la o viaţă, dincolo de psihologie, la Gândire şi, inevitabil, la Creier şi la ceea ce implică ceasornicăria sa cerebrală. Diferitele vârste ale lumii coincid cu tot atâtea senzaţii, iar gândirea este timpul – împotriva ceasului, împotriva cronologiei – care corespunde acestor senzaţii.

Adevăratul „subtext" al filmului lui Resnais îi aparţine lui Proust sau chiar lui Radu Petrescu din *Didactica nova* („Stările de suflet trebuie considerate doar ca nişte aparate optice servind la fixarea unor imagini – şi atâta tot, ştiind însă că în desenul acestora din urmă, pentru a-l face să trăiască, ora prezentă îşi depune conţinutul ei sentimental; imaginea nu este imagine decât pentru că e în permanenţă vie şi dacă am încerca s-o despărţim de conţinutul ei actual, altul de fiecare dată când o întâlnim, din vietatea groasă şi colorată nu ne-am alege

decât cu două biete cadavre informe în care nici în cele mai rele coşmar n-am accepta a ne recunoaşte. […] stările noastre de suflet sunt aparate optice defectate imediat după întrebuinţare, este greu să încerci imposibilul”[45]). Nu reuşim să recuperăm vreodată trecutul prin amintire, ci doar „acea unitate ritmică pe care se desfăşoară imaginile noastre despre noi înşine”[46], pentru a cărei captare, aici în interiorul Filmului-Memorie, nimic nu este imposibil. Sau, urmărind linia deschisă de Alex. Leo Şerban: trebuie să fim conştienţi că „într-un film (şi) despre Memorie, incertitudinea este firească […] este Memoria obişnuită a unor oameni obişnuiţi; obişnuiţi să uite […] *Anul trecut la Marienbad* îndrăzneşte să facă acest lucru extrem: povesteşte un vis care ar putea fi propria noastră memorie. Ca şi visul, filmul nu are decât o certitudine: aceea din timpul vizionării lui. Odată terminată această experienţă (irepetabilă în cazul visului, repetabilă în cel al filmului), singurul lucru care ne rămâne este memoria”[47]. La fel ca şi Proust, Resnais ne arată că ocupăm un loc care sporeşte întruna în Timp, care nu este niciodată pierdut, care este *în-corp*-orat (întrupat) în noi. Timpul este, fără întrerupere, trăit, secretat de noi înşine, gândit de noi înşine, Imagine despre noi înşine de-la-mai-multe-vîrste.

Într-un anumit sens, *L’année dernière à Marienbad* atinge magnetismul şi misterul filmului mut. Imaginea şi sunetul (muzica şi dialogul) se opun, determinând o tensiune proprie unui anumit mod de a face cinema. Este momentul în care a şaptea artă abandonează armele naraţiunii. Ia astfel naştere posibilitatea de a transforma imaginea în Timp, un timp împietrit, independent de mişcare. Resnais respectă cerinţa lui Artaud de a crea un cinema al creierului, filmul unei făpturi cerebrale. Este însă un creier-senzaţie, nu o maşină a intelectului, ci un mecanism producător de „sinapse cinematografice” (Deleuze). „Epiderma” umană a lucrurilor, pielea realităţii sunt uneltele cinematografului. Filmul este exaltare a materiei, care apare în faţa ochilor noştri printr-o spiritualitate profundă, stabilind o relaţie esenţială cu creierul. Imaginile se nasc, iar când spunem că se nasc, ştim că

se nasc unele din altele, impun o sinteză mai puternică decât cea a abstracţiei pure, creează lumi care trăiesc *pentru* ele şi *prin* ele însele. Din acest joc al aparenţelor, din această transsubstanţiere a materialităţii se naşte un limbaj anorganic care mişcă spiritul, mişcă gândirea prin osmoză, trece simpla transpunere în cuvinte pe plan secundar. Pentru că „sculptează" cu materia, cinematograful nu ne separă de viaţă, ci ne întoarce la o ordine primitivă a lucrurilor, acea ordine în care *a vedea* însemna a *vedea cu tot corpul*, cu materia din interiorul trupului.

Filmul lui Resnais arată subtilitatea metamorfozelor prin care trec imaginea-mişcarea şi imaginea-timp, precum şi tensiunea dintre diferenţele lor. Cele două tipuri de imagini sunt separate şi prin faptul că ele reprezintă strategii formale diferite: forme diferite ale timpului. Diferitele concepţii ale gândirii, percepţiei, memoriei, mişcării, imaginii, montajului, naraţiunii sunt toate concepţii implicite ale unei forme a timpului intuite de fiecare autor. Tarkovski obişnuia să numească activitatea unui regizor acţiunea de „a sculpta în timp".

Patricia Pisters (1998) ia în serios afirmaţia lui Deleuze, „Creierul este ecranul". Ea susţine că gândirea lui Deleuze despre film îşi ia ca model creierul în dauna unui model al ochiului şi al reprezentării. Ea se întreabă cum poate fi înţeleasă imaginea în afara conceptului de reprezentare. Se interoghează asupra acestui model al creierului adoptat de Deleuze. Noţiunea de imaginar este contestată (tot în spirit deleuzian). Cinematograful produce realitate, nu reprezentare. El nu reprezintă lumea, ci „face rizom cu lumea"[48]. Ducând argumentul lui Deleuze către consecinţa sa finală ea ajunge la ideea potrivit căreia „întreaga lume poate fi văzută ca un univers meta-cinematografic, plin de «materie» audio-vizuală"[49], de vreme ce imaginile produc raporturi care ne forţează să gândim, care ne obligă să vedem ceva nou.

Patricia Pisters stabileşte în mod corect filiaţia bergsoniană din gândirea lui Deleuze despre cinema. Înţelegerea lui Bergson, precum şi a ontologiei lui Deleuze trebuie să aibă ca punct de pornire faptul că toată *materia este imagine* şi universul este definit ca

„*ansamblu de imagini*” (*Materie şi memorie*), acţionând şi reacţionând unele la celelalte pe toate feţele şi părţile lor. De asemenea, o altă premisă bergsonian-deleuziană este aceea că şi corpul, şi creierul sunt imagini. În sensul că ambele sunt suprafeţe receptive, acţionând şi reacţionând la propagarea energiei şi în faţa forţei materiei. Deci, pentru Bergson (şi Deleuze) există o continuitate între materie, corp, creier, toate acestea reprezentând un anumit tip de imagine şi toate fiind prinse într-un flux împreună cu celelalte imagini. În acest flux al materiei, creierul şi corpul conectează imaginile şi percepţia imaginilor, integrându-se în aceeaşi reţea complexă. Însă acest aspect nu presupune o subscriere totală la materialism. Pe de o parte, Bergson acceptă identitatea dintre mişcare, materie şi imagine şi, pe de altă parte, descoperă Timpul înţeles ca existenţă-împreună a straturilor duratei (din care materia este unul dintre straturi), forma ce poate fi presimţită în natură, dar şi în noi înşine. Afirmaţia lui Fellini – „suntem în acelaşi timp copilăria, bătrâneţea şi vârsta noastră de mijloc” – devine iarăşi relevantă prin bergsonismul ei. Alăturarea materiei şi a memoriei şi conceperea unei materii cu propria ei „conştiinţă” arată neaderarea lui Deleuze la limbajul fenomenologiei. Acolo unde fenomenologia explică fenomenul conştiinţei drept conştientizare a unui lucru, Bergson şi Deleuze spun „conştiinţa este un lucru”. Cu alte cuvinte, dacă materia este o imagine în sine şi nu doar un act al conştiinţei noastre, atunci imaginile „există” în univers într-o stare virtuală, ignorând corpul şi posibila acţiune a acestuia asupra lor.

Distincţia dintre actual şi virtual este foarte importantă atât pentru Deleuze, cât şi pentru Bergson. La cei doi, cuplul conceptual actual-virtual este legat de conceptul de „diferenţă internalizată”. Această diferenţă este alimentată de un motor intern, de forţa explozivă pe care viaţa o poartă cu sine – „elanul vital” („elanul vieţii” în traducerea românească a lui Vasile Sporici). Prin proclamarea fundamentului pozitiv al vieţii ca diferenţiere internă, mişcarea de la actual la virtual devine crucială, lucru sesizat şi de Patricia Pisters (*op.cit.*, 67). În timp ce în filozofia clasică opoziţia dintre real şi ireal era definită prin criteriul identitar

(identitatea este crucială în imaginea dominantă, clasică a gândirii). Cuplul teoretic actual-virtual presupune o imagine a gândirii (împotriva binarismului), lipsită de negativitatea opoziţiei, care afirmă diferenţele în termeni de grade ale realităţii[50].

Esenţială este distincţia virtualului de posibil. Acesta din urmă este opus realului: ceea ce este posibil nu este real, deşi poate deveni real. Virtualul nu se opune realului, ci este realitate neactualizată încă (netransformată încă în acţiune). Ceea ce este virtual (un gând, o amintire, un vis) poate deveni actual, dar este deja real. O altă diferenţă dintre posibil/real şi virtual/actual este următoarea: atunci când stabilim ceea ce este posibil avem în minte un criteriu al asemănării, însă actualizarea virtualului este un act de creaţie (care nu implică criteriul asemănării). Această creativitate este valorizată de Bergson. El consideră posibilul o noţiune înşelătoare, deoarece acesta presupune o realitate pre-existentă ce limitează evoluţia creatoare. Distincţia dintre actual şi virtual va fi o importantă unealtă conceptuală pentru teoretizarea procesului care se desfăşoară în imaginea-timp. Cum se face trecerea de la actual la virtual? În percepţie, trecerea se realizează prin decuparea din materie a acelor elemente de care este interesat centrul (perceptiv) de indeterminare (subiectul):

> „Pentru a ajunge la această transformare nu trebuie să iluminăm obiectul, ci dimpotrivă, să-i întunecăm anumite laturi, să diminuăm cea mai mare parte din el, astfel încât ceea ce rămâne din el, în loc să se menţină închis în mediul înconjurător ca un lucru, să se detaşeze ca un tablou. […] Atunci, pentru noi totul se va petrece ca şi cum am reflecta pe suprafeţe lumina care emană din ele, lumină care, propagându-se continuu, nu a fost niciodată revelată. Imaginile care ne înconjoară vor părea că se întorc spre corpul nostru, dar având, de această dată, faţa ce interesează corpul, luminată ; din substanţa lor ele desprind ceea ce noi vom fi reţinut în treacăt, ceea ce putem influenţa” (*Materie şi memorie*, 30).

Iată cum înţelege Bergson percepţia: nu ca o intenţie a minţii, ci ca o scădere (sustragere) în funcţie de necesităţile corpului (deci şi ale creierului). Din acest

motiv, acelaşi obiect ni se poate prezenta în mai multe feluri. Există posibilitatea de a face vizibil ceea ce înainte a fost invizibil. Totul este deja prezent în mod virtual în imagine, deşi acest *tot* nu poate fi întotdeauna văzut, ci numai acele feţe ale virtualului care au fost actualizate. Imaginea şi percepţia imaginii sunt strâns legate. Ambele joacă un rol în universul imagistic. Ceea ce este important este întâlnirea dintre imaginea „creier" („corp") şi celelalte imagini, toate reacţionând unele la celelalte într-o variaţie continuă.

Tot Patricia Pisters stabileşte o altă genealogie a teoriei lui Deleuze despre cinema: legătura sa cu Charles Sanders Peirce, arătând că Deleuze asamblează în cele două volume despre cinema filozofia lui Bergson şi semiotica lui Peirce. Dacă tipurile de imagini („imagini-percepţie, acţiune, afecţiune") sunt împrumutate de la Bergson, atunci pentru o logică a semnelor, Deleuze recurge la Peirce atunci când se referă la icon, simbol şi alte semne peirciene. Însă inventează şi propriile sale semne: „opsemne, sonsemne, tactisemne". Peirce este preferat în dauna lui Saussure dintr-un motiv foarte simplu: primul, spre deosebire de al doilea, manifestă o afinitate pentru natura non-lingvistică a semioticii, păstrând noţiunea de imagine în interiorul semnului. La Saussure, imaginea devine semnificant.

Având în vedere această genealogie pe care am stabilit-o mai sus, acest mod de gândire a cinemaului se va axa pe studiul unor „autori" (regizori) urmărindu-se nu intenţia de a identifica fiecare tip de imagine cu inventatorul ei, ci de a vedea cum fiecare imagine are propriul ei stil care intră în existenţă sub anumite condiţii. Fiecare regizor va reprezenta deci o configuraţie specifică a unui anumit tip de imagine. Fiecare autor va actualiza propriile sale imagini din câmpul virtual al posibilităţilor de existenţă cinematografică (câmpul de imanenţă cinematografică).

Regimul organic al imaginii-mişcare

În *Le Bergsonisme*, Deleuze manifestă un interes accentuat pentru potenţialul ontologic al imaginii. Descoperind calea trasată deja de Bergson – aceea în care el recunoaşte că „nu există percepţie care să nu fie impregnată de amintiri" (materie şi memorie deopotrivă) –, el explică ce anume se întâmplă într-o situaţie normală de percepţie:

> „Care este cadrul comun amintirii pe cale de a se actualiza (amintirea care devine imagine) şi imaginii-percepţie? Cadrul comun este mişcarea. Deci în relaţia dintre imagine şi mişcare, în modul imaginii de a se extinde pe sine în mişcare, va trebui să găsim ultimele mişcări ale actualizării: amintirile au nevoie pentru a se actualiza de un aliat al mişcării. Din nou, aliatul este dublu. Câteodată percepţia se extinde în mod natural în mişcare; o tendinţă motorie, o schemă motorie realizează o deconstrucţie a obiectului perceput în funcţie de utilitate. Această relaţie mişcare-percepţie ar fi ea singură suficientă pentru a defini o recunoaştere pur automată, fără intervenţia amintirilor (sau, dacă vreţi o memorie instantanee compusă numai din mecanisme motorii). Totuşi, amintirile au un impact. Deoarece, în măsura în care imaginile-amintire se aseamănă cu percepţia propriu-zisă, ele se extind în mişcări ce corespund percepţiei şi sunt adoptate de aceasta"[51].

Percepţia activează amintirile necesare pentru a acţiona imaginea senzori-motorie a lucrului. Acelaşi lucru se întâmplă în imaginea-mişcare a cinematografului. În imaginea-mişcare, percepţia este imediat extinsă în acţiune. Virtualul devine aproape instantaneu actual, deşi cele două sunt distincte. Este ceea ce Deleuze numeşte „sistemul senzori-motoriu" (sau „regimul organic") al imaginii-mişcare. Timpul (memoria, virtualul) este reprezentat indirect prin acţiunile unei configuraţii spaţiale. În cazul imaginii-amintire sau imaginii-vis (oniro-imaginii), timpul este reprezentat ca actualizare a trecutului sau a imaginarului. Am arătat deja că, pentru Bergson, imaginile (mişcarea, materia) au propria lor realitate. Creierul este un centru de comandă a cărui funcţie este să conecteze, să transmită mişcare (nu reprezentări). Pentru el, percepţia se extinde în acţiune. Imaginea-mişcare, fiind legată de percepţie şi de activitatea creierului (a sistemului nervos, dar şi a întregului corp

ca centru care transmite şi primeşte mişcare), are în vedere acţiunea corporală. În interiorul acestor coordonate este concepută imaginea-mişcare cinematografică: prin legătura cu acţiunea senzori-motorie (corporală). În aceste condiţii, cinematograful este capabil să încadreze, să sintetizeze secţiuni mobile ale duratei: mişcarea exprimă schimbarea în interiorul duratei. Conceptul bergsonian al timpului ca durată (mişcare moleculară) implică apariţia schimbărilor. În regimul organic al imaginii-mişcare timpul se exprimă indirect prin intermediul montajului. Există şi imagini-durată în care schimbarea este exprimată direct, însă acestea aparţin regimului cristalin al imaginii-timp.

Aşa cum am arătat deja, Deleuze distinge diferite avataruri ale imaginii-mişcare: imaginea-percepţie, imaginea-acţiune şi imaginea-afecţiune. Nimic nu se ascunde în spatele imaginilor, ele constituie un plan de imanenţă: imaginea-mişcare reprezintă materia care curge neîntrerupt, unde fiecare imagine acţionează şi reacţionează la alte imagini:

> „Corpul meu este o imagine, deci un ansamblu de acţiuni şi reacţii. Ochiul, creierul meu sunt imagini, părţi ale corpului meu. Cum ar putea creierul meu să conţină imagini de vreme ce el însuşi este o imagine printre alte imagini? Imaginile exterioare acţionează asupra mea, îmi transmit mişcare, iar eu restitui mişcare: cum ar putea imaginile să se afle din moment ce eu însumi sunt o imagine, adică mişcare? Şi pot eu oare, la acest nivel, vorbi de mine, de ochi, de creier şi de corp? Ar fi vorba mai curând de o stare gazoasă. Eu, corpul meu, am fi mai degrabă un ansamblu de molecule şi de atomi reînnoiţi fără încetare. Putem oare vorbi şi de atomi? Aceştia nu s-ar distinge de lumile, de influenţele interatomice" (*Imaginea-mişcare*, 90).

Evident că Deleuze face trimitere aici la lumea imaginilor-mişcare pure. În acest stadiu ochiul este în lucruri, în imagini. Imaginea-percepţie, primul avatar al imaginii-mişcare are posibilitatea de a deveni subiect sau obiect: o percepţie subiectivă este o percepţie în care imaginile variază în funcţie de o imagine centrală, privilegiată (corpul, creierul), o percepţie obiectivă este o percepţie în care, la fel ca şi în lucruri, toate imaginile variază în funcţie de celelalte pe toate faţetele şi părţile

lor. Imaginea-percepţie cinematografică trece constant de la subiectiv la obiectiv, şi invers. Din acest motiv, Deleuze preferă să vorbească despre imaginea-percepţie în discursul indirect liber în locul unor termeni precum subiectivitate-obiectivitate.

Aşa cum am arătat deja, Deleuze împrumută de la Bergson şi termenii de imagine-acţiune şi imagine-afecţiune. Prin caracteristicile sale interne, imaginea-afecţiune lucrează direct asupra sistemului nervos, activând afectele. Imaginea-afecţiune are la bază posibilităţile virtuale care activează şi sintetizează afecte. Prim-planul cinematografic deţine cea mai mare putere[52] de afecţiune, deoarece acesta este legat de chip, fiind o suprafaţă de reflecţie şi de micro-mişcări intensive care exprimă o anumită calitate. Deleuze îi desemnează pe Griffith, Eisenstein, Von Sternberg, Bergman şi Carl Dreyer ca maeştri ai imaginii-afecţiune. Prim-planul de-individualizează faţa, o face plată şi dezorientează tridimensionalitatea spaţiului, deschizând dimensiunile Timpului şi Spiritului. Un exemplu în acest sens îl reprezintă prim-planurile fluide ale filmului lui Dreyer, *La Passion de Jeanne D'Arc* – filmul-afecţiune prin excelenţă. Mai mult, se poate concepe o imagine-afecţiune lipsită de figura chipului prin construirea unui spaţiu fragmentar dezorientat care nu ia naştere neapărat prin intermediul prim-planului: un spaţiu oarecare, deconectat, descentrat, plin de afecte spirituale precum spaţiul din filmele lui Bresson. În *Pickpocket* de pildă, mâna nu este încadrată împreună cu corpul. Marginea cadrului retează conexiunea pe care aceasta o are cu trupul. Mâna este izolată într-un cadru, într-un spaţiu deconectat.

Imaginea-acţiune se bazează pe acţiunea şi reacţiunea senzori-motorie: personajele sunt confruntate cu o situaţie la care răspund prin anumite acţiuni. Trăsăturile şi forţele sunt actualizate direct în tipuri de spaţiu determinate geografic, istoric şi social. Afectele şi impulsurile apar acum întrupate în comportament sub forma emoţiilor şi senzaţiilor care îl ordonează şi dezordonează. Iată o caracterizare a realismului: mediul şi moduri ale comportamentului, medii care sunt actualizate şi moduri ale

comportamentului care se întrupează. Imaginea-acţiune este chiar relaţia dintre cele două (mediu şi comportament), precum şi toate variantele acestei relaţii.

În cadrul imaginii-acţiune, Deleuze deosebeşte două figuri formale. Prima în care personajul se găseşte în anumite situaţii la începutul filmului. Acea situaţie iniţială este tulburată de anumite acţiuni pentru ca la sfârşitul filmului situaţia să fie restabilită. Există şi cazul în care acţiunea primează – filmele lui Chaplin.

Peirce în cercetarea lui Deleuze

Primul concept important adoptat de Deleuze din teoria lui Peirce este acela de *semn*, definit în modul următor:

> „Un semn sau *representamen*, este ceva care ţine locul a ceva pentru cineva, în anumite privinţe sau în virtutea anumitor însuşiri. El se adresează cuiva, creând în mintea acestuia un semn echivalent, sau poate un semn mai dezvoltat. Semnul acesta pe care-l creează îl numesc *interpretantul* primului semn. Semnul ţine locul a ceva, anume al obiectului său. El ţine locul acestui obiect nu în toate privinţele, ci cu referire la un fel de idee, pe care am numit-o uneori *fundamentul* representamenului”[53].

Spre deosebire de concepţia saussuriană, biplană, unde semnul comportă un semnificant şi un semnificat, semnul este văzut aici ca fiind monoplan, în accepţia tradiţională de substitut. Nu trebuie însă să uităm că în procesul de semioză (sau „acţiunea unui semn”) asistăm la cooperarea a trei elemente, semnul, obiectul său şi interpretantul său, această influenţă tri-relativă nefiind în nici un fel reductibilă la acţiuni între perechi, prezenţa tuturor celor trei termeni fiind obligatorie pentru ca procesul de semioză să funcţioneze. Prin interpretant se vor desemna efectele semnificative ale semnelor. Semnul este de asemenea definit ca

„un prim care întreţine cu un secund, numit obiectul său, o relaţie triadică atât de autentică, încât ea poate determina pe un terţ, numit interpretantul său, să întreţină cu obiectul său aceeaşi relaţie triadică pe care o întreţine el însuşi cu acelaşi obiect. Relaţia triadică este autentică, adică cei trei membri ai săi sunt legaţi împreună într-un mod ireductibil la vreun complex de relaţii diadice”[54].

În „Fragmentele semiotice”, incluse în *Semnificaţie şi acţiune*, Charles Sanders Peirce vorbeşte despre „Ideoscopie” – ştiinţa ce constă în „descrierea şi clasificarea ideilor ce aparţin experienţei comune sau care apar în mod firesc în legătură cu viaţa obişnuită, fără a ţine seama de validitatea sau non-validitatea lor şi nici de psihologia lor”[55]. În acest studiu, el ajunge să împartă ideile în trei clase: „a Primeităţii, a Secundităţii şi a Treităţii”[56] („Firstness”, „Secondness”, „Thirdness”). „Firstness” desemnează „modul de a fi a aceea ce este aşa cum este, în mod pozitiv şi fără referire la nimic altceva”. Deleuze concepe imaginea-afecţiune ca o instanţă a primeităţii (firstness). „Secondness” desemnează ceea ce se află în relaţie cu un element secund, „modul de a fi a ceea ce este aşa cum este în raport cu un secund, dar fără referire la vreun terţ” (ex. acţiune-reacţiune), fiind categoria realismului, actualizatului, individualizatului. Imaginea-acţiune aparţine acestei categorii. „Thirdness” este „modul de a fi a ceea ce este aşa cum este prin faptul că pune în relaţie reciprocă un secund şi un terţ”[57], fiind legată de imaginea mentală sau de imaginea-relaţie, ea indicând un element semiotic, o lege sau convenţie, interpretarea, relaţiile mentale: obiecte ale gândirii care au propria lor existenţă în afara gândirii. Este o imagine care are ca obiect relaţii, acte simbolice, intelecţii. Această imagine a fost introdusă de Hitchcock în cinema, deoarece autorul lui *Vertigo* a creat o conştiinţă a camerei de filmat care îl implică pe spectator. Personajele şi spectatorii au acces la imaginea mentală, fiind din ce în ce mai mult reduşi la situaţii pur optice: sistemul senzori-motoriu este întrerupt, declanşând astfel criza imaginii-mişcare.

Deşi recunoaşte că Peirce nu a articulat un sens sigur al relaţiei dintre semn şi imagine, Deleuze recunoaşte

că imaginea dă loc la Peirce unor semne. Sensul semnului pe care filozoful francez şi-l apropriază presupune faptul că semnul este „o imagine particulară care reprezintă un tip de imagine, fie din punctul de vedere al compoziţiei sale, fie din punctul de vedere al genezei sau al formării (sau chiar stingerii) sale". Deleuze atenţionează asupra faptului că, deşi cele două clasificări, clasificarea semnelor făcută de Peirce şi clasificarea tipurilor de semne (deci de imagini) făcută de el, nu se suprapun, el adoptă anumite taxonomii peirceiene păstrându-le sau modificându-le sensul[58].

„Cadru şi plan, cadraj şi decupaj"

Camera de filmat în-cadrează întotdeauna o porţiune de lume, un bloc spaţiu-timp. Segmentul înregistrat este apoi proiectat pe un ecran. Ecranul: o ramă ce încadrează o altă ramă: se stabileşte astfel o dimensiune pentru materialul lipsit de dimensiune (fie că se filmează nişte munţi sau o persoană, imaginile sunt proiectate pe un ecran de aceeaşi dimensiune), acesta nefiind unificat, ci deconectat de la coerenţa iniţială pentru a primi o nouă „coerenţă". De fapt, cadrul camerei înstrăinează o porţiune de lume pentru ca apoi să fie recompusă pe ecran cu ajutorul unui set de elemente eterogene. Oricât am încerca să militäm pentru ideea unui cinema al *mimesis*-ului tradiţional, trebuie să recunoaştem această trăsătură fundamental destabilizatoare a celei de-a şaptea arte. Chiar şi la cel mai rudimentar nivel al său – fie că vorbim de cadrul camerei de filmat sau de cadrul ecranului – cinematograful deteritorializează[59] imaginea pentru a o reteritorializa pe ecran.

Cadrul demarchează un set închis de elemente, iar încadrarea implică (platoul, personajele, recuzita) tot ceea ce este prezent în imagine: alegerea mai multor elemente diferite şi disparate care pot intra într-un set. Un analog al cadrului poate fi găsit într-un model informaţional şi nu lingvistic. Elementele din interiorul

cadrului vor fi considerate informaţii. Astfel, cadrul va avea două tendinţe: una de aglomerare şi de saturare şi cealaltă de rarefiere. Marele ecran şi profunzimea câmpului au permis ca o scenă secundară să se petreacă în prim-plan şi o scenă mai importantă să se petreacă în *background* (planul secundar). La limită, există posibilitatea de a filma un cadru în care nu mai poţi distinge între planul secundar şi planul principal (imaginea non-ierarhică – abstractizarea bidimensională).

La cealaltă extremă, în cadru se poate obţine un efect de rarefiere, fie prin evidenţierea unui singur obiect (e.g. cadrul din *Psycho* al lui Hitchcock care se focalizează asupra scurgerii de la duş pentru a oferi efectul-limită al producerii unei crime) sau atunci când setului de elemente cuprinse în interiorul cadrului i se sustrag o parte dintre acestea, creându-se efectul de dezolare, înstrăinare sau chiar alienare (peisajele industriale din filmele lui Antonioni). Cel mai mare grad de rarefiere este ecranul negru sau ecranul alb:

> „Maximum de rarefiere pare atins odată cu ansamblul gol, când ecranul devine complet negru sau complet alb […] cadrul ne învaţă, astfel, că imaginea nu se oferă doar privirii. Ea este la fel de lizibilă precum este vizibilă. Cadrul are această funcţie implicită, de a înregistra nu numai informaţii sonore, ci şi vizuale. Dacă vedem foarte puţine lucruri într-o imagine e pentru că nu ştim s-o citim, evaluându-i la fel de greşit atât rarefierea, cât şi saturarea. Va exista o pedagogie a imaginii, mai ales odată cu Godard, când această funcţie va fi dusă până la explicit, când cadrul va funcţiona ca o suprafaţă opacă de informare, când bruiată prin saturare, când redusă la un ansamblu vid, la ecranul alb sau negru" (*Imaginea-mişcare*, 28).

O pedagogie a imaginii există şi în *Când se lasă seara peste Bucureşti sau Metabolism* (2013). În cel de-al treilea său lungmetraj, Corneliu Porumboiu construieşte o scenă în care Paul, regizorul interpretat de Bogdan Dumitrache, urmăreşte materialul tras în ziua precedentă de filmare. Scena este filmată în aşa fel încât noi, spectatorii, să nu vedem nimic din ceea ce a fost filmat, nu putem privi nici măcar un cadru din filmul care se face. Dintr-o conversaţie ulterioară, aflăm

că regizorul este nemulţumit de acest material şi că scena va trebui filmată din nou. Ca mai toate cele 17 planuri-secvenţă care alcătuiesc filmul, şi această scenă este filmată cu o cameră statică. Aparatul de filmat este adesea îndreptat către încăperi şi interioare ce conţin un minimum de mobilier. La finalul scenei, Paul coboară ecranul (alb) al proiectorului peste ceea ce, în camera pe care o vedem, este al patrulea perete: ecranul negru. Se trece astfel de la cadre extrem de rarefiate la un grad zero al imaginii şi la un punct maxim de abstractizare (ecranul negru). Este o scenă care îmi aminteşte de cuvintele lui Valéry, de acea puritate a planului unde „nici viaţa, nici sângele nu lasă urme". Cuvintele sale sunt relevante în acest caz tocmai pentru că puritatea planului şi a limbajului cinematografic, eficienţa sa în fotografierea realităţii sunt extrem de importante pentru Corneliu Porumboiu. La fel ca şi regizorul din film, în acest al treilea lungmetraj, el ajunge să-şi pună propriile mijloace de reprezentare a realităţii sub semnul întrebării. Aşa cum am văzut (în scena deja amintită), imaginea tinde spre forme autoreflexive şi spre abstracţie. Figurativul tinde spre abstracţionism, însă, fiindcă este vorba despre un mediu fotografic, reacţionăm la abstracţionismul din inima imaginii figurative. *C'est pas une image juste, c'est juste une image*, ar adăuga Godard. Regizorul pare să spună: *imaginea aceasta are o valoare proprie, o viaţă proprie, ea nu este o simplă proiecţie bidimensională a realităţii*. Filmul lui Porumboiu este o reflecţie asupra propriilor mijloace de a face film, o analiză a metabolismului autorului de cinema. Pentru aceste trăsături, regizorul a fost deja criticat şi va fi criticat în continuare de către cei care nu înţeleg un proiect de acest tip. Dificultatea principală în înţelegerea filmului *Când se lasă seara peste Bucureşti…* se leagă în principal de „prăbuşirea" unor lanţuri cauzale ale acţiunii. Ambiguitatea şi ermetismul reproşate sunt o reacţie în faţa unui tip de naraţiune care refuză o cunoaştere omniscientă a evenimentelor. Fidel propriului proiect şi propriei generaţii, Porumboiu propune o concepţie asupra naraţiunii cinematografice în care totalitatea realităţii este esenţial incognoscibilă. Mai exact, ceea ce îi deranjează pe spectatorii obişnuiţi

cu schemele narative clasice este intruziunea unor detalii, situaţii şi fapte nemotivate cauzal, o atitudine care se opune (vehement) rezolvării conflictului din filmele hollywoodiene. În plus, greutatea pe care unii spectatori o resimt se datorează şi dedramatizării mizanscenei lui Porumboiu. Povestea nu este însă un punct slab în *Metabolism*. Dar ea nu mai este o miză atât de importantă. Narativitatea nu mai ocupă un plan central, ci este tratată mai degrabă ca o simplă funcţie. Funcţia-naraţiune este subordonată „funcţiei-autor”[60] (Foucault) şi din această ecuaţie rezultă o formă cinematografică care se referă la ea însăşi; şi totuşi nu este prinsă numai în forma interiorităţii, ci se identifică cu desfăşurarea propriei exterioităţi, expresia cinematografică devenind în acest caz un mod de explorare, de căutare şi de depăşire a propriilor reguli de a face film.

Deşi puţină, informaţia narativă este oferită spectatorului într-o progresie naturală firească, lipsită de artificialitate. Să rezumăm pe scurt acţiunea filmului. Paul este în mijlocul producţiei ultimului său film. Ştim că a filmat două săptămâni şi că i-au mai rămas tot atâtea zile de filmare. Deşi momentul nu poate fi mai nepotrivit, el alege să îşi ia o zi liberă pentru a o petrece cu Alina (Diana Avrămuţ), actriţa cu care are o relaţie pasageră şi care joacă un rol secundar în filmul său. Motivând iniţial că are o criză de ulcer, apoi o gastrită, Paul decide să-şi petreacă ziua în compania femeii pe care, deşi nu recunoaşte, o doreşte într-un mod care îl face extrem de vulnerabil. De la început, îţi dai seama că Paul îşi doreşte ca raportul de putere dictat de situaţia regizor-actriţă (debutantă într-un rol secundar) să se extindă şi asupra relaţiei sale cu Alina. El îi vorbeşte întotdeauna iubitei pe un ton didactic. Ea joacă rolul studentei/amantei supuse, aparent dispuse să trateze această ocazie ca pe o lecţie. Regizorul vorbeşte despre diferenţa dintre filmul pe peliculă şi cel digital, despre cum limita de timp impusă de peliculă va dispărea în viitor şi despre consecinţele pe care această dispariţie le va avea asupra modului în care se va face film. În aceeaşi linie se înscrie şi conversaţia pe care cei doi o au la masă despre

diferenţa dintre mijloace şi conţinut, un dialog care, deşi porneşte de la o discuţie despre bucătăria chinezească şi cea europeană, nu este deloc despre mâncare. Din nou, este vorba despre chestionarea mijloacelor şi despre abilitatea acestora de a exprima un conţinut, o realitate mai mult sau mai puţin comunicabilă. Repetarea obsedantă a scenei de nuditate pe care Paul a scris-o pentru Alina este un simbol al slăbiciunii regizorului, un semn al nesiguranţei fireşti pentru orice creator. Pentru Porumboiu, succesul actului de creaţie cinematografic nu este niciodată garantat. Filmul său încearcă să comunice tocmai fragilitatea oricărui act de creaţie, dificultatea pe care orice regizor o întâmpină în comunicarea propriei viziuni. Exasperat, Paul vrea ca Alina să-şi asume replicile pe care le rosteşte în film şi comportamentul pe care rolul îl cere „până la ultima celulă". Nu trebuie să uităm că Diana Avrămuţ interpretează o actriţă de teatru aflată la primul ei rol într-un film. Atât Porumboiu, cât şi alter-ego-ul său din film ştiu că nu oricine poate fi prezent cu adevărat în faţa camerei de filmat, nu oricine se poate livra pe sine. Problema a fost mai bine tranşată de Cristi Puiu:

> „Nu există nici cinema realist, nu există nici pictură realistă, ci există doar abstracţiuni ale lumii ăsteia. Noi credem că un anumit lucru e realist pentru că reuşim să identificăm obiectul, pentru că ne simţim confortabil aşa. Asta nu există. În realitate, doar tu eşti acolo, doar tu şi cu mintea ta, iar atunci când deschizi gura şi vorbeşti, vorbele acelea au mult mai multă legătură cu tine decât cu lumea despre care vorbele astea povestesc"[61].

Este vorba despre un act de traducere. Paul trebuie să „traducă" în sunete, imagini, joc actoricesc, poveste un gând, o viziune, o lume interioară incomunicabilă în totalitate. Exact ca într-o traducere de poezie, există pierderi la fiecare etapă. Filmul se schimbă progresiv, pentru că regizorul vorbeşte în numele său dintr-o poziţie mediată şi, deci, impură. Viaţa interioară suferă o reală distilare în comunicarea cinematografică. Eu este inevitabil un Altul. Chiar dacă endoscopia ne permite să privim în interiorul corpului regizorului, identitatea se comunică întotdeauna prin alteritate în

cinema. Este însă la fel de important faptul că aceasta este trucată, o ficţiune la fel de necesară ca şi convenţia cinematografică. Însă oricât de profesoral şi de sus îi vorbeşte Paul Alinei, relaţia de putere dintre ei este subminată de dorinţa pe care regizorul o simte pentru actriţă. Atracţia este atât de puternică încât ea transpare în modul în care se construieşte filmul. Din personaj secundar, Alina devine personaj principal („când filmezi ceva ce te interesează, pui în centru, nu laşi la periferie", spune Paul). Este interesant şi modul în care este inserată în film referinţa la Antonioni şi la actriţa-fetiş a acestuia, Monica Vitti. De fiecare dată, Alina pare să-i lase controlul lui Paul. Nu a auzit de Antonioni, este însă dispusă să înveţe. Numai că tocmai prin această slăbiciune, ea preia controlul, devine o voce a raţiunii în faţa obsesiilor lui Paul. Fiindcă cei doi discută despre Antonioni, ar trebui să vorbim despre erotism şi despre alienarea relaţiilor de dragoste. Legat de *Aventura*, acesta spunea că filmul său nu încearcă să impună o atitudine morală, nu încearcă să fie un denunţ sau o predică. Filmul este „o poveste, spusă în imagini, prin care, sper că se va putea vedea nu naşterea unei atitudini greşite, ci maniera în care atitudinile şi sentimentele sunt înţelese greşit". Erotismul este o temă explorată atât de des tocmai pentru că erosul (şi ceea ce desemnăm prin proiecţiile erosului) este bolnav, pentru că nu este păstrat în proporţii umane. Camera lui Antonioni filmează corpuri în aşteptare, corpuri în mişcare, trupuri „bolnave de eros" neimplicate neapărat într-o acţiune, corpuri care se exprimă prin postúrile pe care le adoptă în diferite situaţii. Fiecare întâlnire poate da naştere unei *aventuri* în care dorinţa depăşeşte proporţiile umane şi limitele sociale ale organizării dorinţei. Exasperarea pe care o simţim ne face să reacţionăm greşit dintr-un impuls erotic. Cuplul Paul-Alina îşi găseşte un dublu în cel interpretat de Monica Vitti şi Alain Delon în *Eclipsa*. Numai că, în acest caz, sticla care desparte sărutul celor doi este invizibilă. Alienarea este mult mai disimulată, spaţiul dintre oameni este mai mare, imaginea este mult mai rarefiată şi mijloacele trebuie să se schimbe odată cu „metabolismul" autorului de cinema.

Trimiterea la Antonioni nu este deloc nevinovată în cazul filmului lui Porumboiu, fiind relevantă mai ales în contextul discuţiei despre rarefiere şi abstractizare. Cadrul a avut întotdeauna o natură spaţială, geometrică sau fizică în măsura în care a constituit un sistem închis în relaţie cu anumite coordonate alese sau cu anumite variabile selectate. Din această cauză, cadrul este câteodată considerat o compoziţie spaţială de linii paralele şi diagonale, constituit asemenea unui receptacul, în aşa fel încât blocurile şi liniile imaginii care îl ocupă să îşi găsească un echilibru, iar mişcările lor să îşi găsească o invariantă. La Antonioni, geometria cadrului preexistă elementelor care urmează a fi inserate în el. Scena sărutului din *Eclipsa*, în care Alain Delon şi Monica Vitti se sărută prin sticla transparentă a uşii ce desparte cele două camere, îi permite regizorului geometrizarea unui spaţiu altfel non-armonizabil – spaţiul ale cărui contururi incerte şi schimbătoare trimit la liniile de fugă ale dorinţei.

Într-un context diferit, cadrul poate fi conceput ca o construcţie dinamică în acţiune, o configuraţie strâns legată de scena filmată, de imagine, de personaje şi de obiectele care îl compun. Se va putea izola mai întâi un chip, pentru ca apoi să se arate mediul de care acel chip este înconjurat. Cadrajul presupune o limitare. Însă, în funcţie de tipul de cadru, limitele pot fi concepute în două feluri, matematic sau dinamic: fie ca preliminarii pentru existenţa corpurilor cărora le fixează esenţa sau întinzându-se atât cât permite însăşi puterea corpurilor.

Cadrul este fizic sau geometric în relaţie cu părţile sistemului pe care le separă şi le reuneşte deopotrivă. Cadrul este inseparabil de distincţiile rigide geometrice. Chiar şi lumina este expusă opticii geometrice, atunci când aceasta este despărţită prin umbre în două. Există de asemenea şi tendinţa de a separa elementele naturii: cerul şi pământul, aerul şi apa (la Tarkovski, elementele apar în cadre în perechi – foc şi pământ, apă şi aer). Forţele naturii nu sunt încadrate de obicei în aceeaşi modalitate în care sunt cadrate chipurile oamenilor sau mulţimile.

Această concepţie geometrică şi fizică a cadrului produce seturi imprecise divizibile în zone diferite. Cadrul nu mai este acum supus diviziunilor geometrice,

ci gradaţiilor fizice şi senzoriale (în funcţie de imagini-afecţiune). Părţile ansamblurilor vor fi părţi intensive, iar ansamblul devine o mixtură transmisă prin toate părţile, prin tot spectrul de umbre şi lumini, prin toată gama clar-obscur.

Atunci când nu se mai poate distinge între răsărit şi apus, aer şi apă, apă şi pământ, atunci când intrăm în zona de indiscernabilitate a elementelor, elementele cadrului se divid prin grade de mixtură, într-o continuă transformare a valorilor lor. Ansamblul nu se mai poate divide fără o schimbare calitativă generată la fiecare transformare. Din punct de vedere al rolului jucat de cadru, imaginea cinematografică, susţine Deleuze, este întotdeauna *divizională* (*dividuel*), deoarece în ultima cadrare, ecranul, fiind un cadru al cadrului, dă o unitate de măsură comună unor lucruri care nu au o unitate de măsură: cadre mobile ale mediul înconjurător şi prim-planuri ale chipurilor, un întreg sistem stelar văzut într-o picătură de apă – acestea nu au un numitor comun de distanţă, reliefare sau lumină. Însă în toate acestea cadrul asigură o deteritorializare a imaginii.

Cadrul este legat întotdeauna de un unghi de cadraj. Aceasta deoarece ansamblul închis de elemente adunate într-un cadru formează el însuşi un sistem optic care se referă la un punct de vedere asupra ansamblului. Acest punct de vedere poate fi extraordinar sau cel puţin bizar: „gândirea” de care este capabil cinematograful prin forţa formală a cadrului este capabilă de puncte de vedere care pornesc de la nivelul solului, de sus în jos sau de jos în sus etc. Însă aceste puncte de vedere sunt supuse unei reguli pragmatice care se aplică atât cinematografului narativ, cât şi celui preponderent optic: ele trebuie „explicate” pentru a nu rămâne simple figuri estetice goale. Ele trebuie să fie normale, fie din punctul de vedere al unui ansamblu mai comprehensiv, care îl include pe primul sau din punctul de vedere al unui *nevăzut* iniţial care este element al primul ansamblu. Un cadru care se poate focaliza asupra unei porţiuni foarte mici de decor şi care, datorită apropierii extreme pare să descrie o realitate mai puţin figurativă decât cea a întregului, trebuie să fie urmat de un cadru de ansamblu sau panoramic pentru a putea fi integrat coerenţei figurative globale. Un exemplu poate fi acel

procedeu prin care un regizor filmează porţiuni foarte mici ale chipului un actor, acestea devenind spaţii deconectate, desprinse de identitatea întregului, spaţii optice pure, fragmente ale unui peisaj intensiv-afectiv. Există însă şi tehnica decadrajului folosită de marii autori: atunci când un chip (Dreyer în *Patimile Ioanei D'Arc*) sau o mână (Bresson în *Pickpocket*) sunt tăiate de marginea cadrului.

Cadrul include şi exclude în acelaşi timp, determinând în mod necesar câmpul elementelor din sistemul închis, precum şi ceea ce se află în afara câmpului, dincolo de ramă, adică ceea ce rămâne pe dinafară. Deleuze propune aici un tip de cadru *extra-câmp* (*hors-champ*) reglat de *durată* (bergsoniană). Din punct de vedere spaţial, fiecare cadru poate fi inclus într-un alt cadru, succesiunea extinzându-se, în principiu, până la un ultim cadru al tuturor cadrelor ce cuprinde universul. Un asemenea cadru ultim nu ar constitui un întreg, deoarece ar fi conceput în termeni spaţiali, adică nu ar avea *durată*. Totuşi întregul deschis al duratei este întotdeauna prezent, deşi nu poate fi livrat ca atare. În imaginea cadrată, *durata* insistă şi subzistă manifestând într-un mod mult mai neliniştitor o radicală Alteritate spaţio-temporală, plasată dincolo de omogenitatea spaţiu-timp. Pentru fiecare cadru, există două spaţii *extra-câmp*, unul relativ şi celălalt absolut, iar gradul în care fiecare se manifestă în interiorul imaginii cadrate este invers proporţional în opinia lui Deleuze. Imaginea cadrată şi spaţiul ei relativ aflat *în-afara-câmpului* formează o parte a spaţiului tridimensional cu şase vectori al simţului comun şi al experienţei obişnuite – un spaţiu, arată Bergson, care înlesneşte iluzia unui timp abstract şi omogen. Cu cât este mai mare continuitatea dintre imaginea încadrată şi spaţiul aflat *în-afara-câmpului* (*hors-champ*), cu atât imaginea va „aparţine" unui spaţiu şi timp obişnuit, fiind în mai mică măsură o secţiune (un caşeu) a *duratei*. Procedând invers, cu cât imaginea este separată mai mult de spaţiul relativ aflat *în-afara-câmpului* şi deci deconectată de la coordonatele spaţio-temporale ale experienţei obişnuite, cu atât influenţa destructurantă a spaţiului *în-afara-câmpului* va fi mai mare. Pentru Bergson, conceptul de durată definea

timpul şi conştiinţa umană (sau mai degrabă incomunicabilitatea directă a acesteia). Timpul nu poate fi definit de noi decât în secţiuni imobile, în timp ce el este în realitate mobil şi întotdeauna incomplet. Interioritatea umană era pentru Bergson un fel de „durată", nefiind o unitate sau o multiplicitate cantitativă. Durata rămâne ceva inefabil, putând fi „intuită" numai indirect, prin imagini care nu alcătuiesc niciodată tabloul complet. Aceasta poate fi concepută prin intermediul intuiţiei şi imaginaţiei (mai ales în cadrul artelor care, pentru Bergson, sunt explorări ale duratei). O performanţă atinsă şi de cinema: explorarea duratei este una dintre prerogativele celei de-a şaptea arte, face parte din potenţialul ei de „gândire" şi ţine de structura sa ontologică. Prin distincţia dintre spaţiile *extra-câmp* relative şi cele absolute ajungem la discuţia despre *plan*. Planul „translatează" în imagine mişcarea relativă a secţiunii imobile a mişcării, exprimând mişcarea absolută a secţiunii mobile a *duratei*.

Decupajul este o determinare a planului, iar planul este determinarea mişcării care se stabileşte în interiorul ansamblului (sistemului închis) de elemente cuprinse în cadru. Dar mişcarea depinde şi de un întreg care este diferit de ansamblu din punct de vedere calitativ. Întregul (Deschisul) este durata.

> „Mişcarea exprimă aşadar o schimbare a întregului sau o etapă, un aspect al acestei schimbări, o durată sau articularea acestei durate […] mişcarea are două feţe, la fel de inseparabile ca faţa şi reversul […] *ea este raport între părţi şi este afecţiune a întregului*" (*Imaginea-mişcare*, 36).

Pe de o parte modifică poziţiile elementelor care compun ansamblul – care sunt ca nişte secţiuni (*coupés*), fiecare fiind imobilă în sine – şi, pe de altă parte, este ea însăşi secţiunea mobilă a întregului (a cărui schimbare o exprimă). Mişcarea este relativă din punctul de vedere al secţiunilor ei şi absolută din punctul de vedere al Întregului (duratei). Deleuze se opune unei definiţii strict spaţiale a planului, arătând că unitatea planului ţine de unitatea mişcării, orice continuitate fiind determinată de actul care aduce împreună multiplicitatea mişcărilor. Astfel, ca

determinanţi spaţiali imobili planurile pot desemna o multiplicitate ce corespunde unităţii duratei, ca secţiune mobilă sau perspectivă temporală. Cu alte cuvinte, acest dublu sens al planului, ca distanţă spaţială şi continuitate temporală, cuprinde natura mişcării în calitatea ei de multiplicitate calitativă indivizibilă, iar dimensiunile specifice ale unui plan dat vor varia în funcţie de numărul şi de varietatea elementelor subsumate în mişcarea unificatoare. Acestea fiind spuse, planul poate constitui un plan fix, un singur cadru mobil sau o succesiune de planuri fixe sau mobile montate într-o formă de mişcare continuă. Dar planul poate fi definit şi în unităţi de măsură mai mari care pot include întregul film (i.e. *Arca rusă* a lui Sokurov), un singur plan-secvenţă, o singură mişcare care să exprime totalitatea deschisă a duratei, distribuind elementele multiple din ansamblurile variate ale filmului.

Important nu este ca planul să fie de lungă durată, ci ca acesta să impună o anumită relaţie cu mişcarea. Planul este intermediarul între cadrajul ansamblului de elemente cuprinse în cadru şi montajul întregului, cadrul izolând un set închis de elemente spaţiale, în timp ce montajul asamblează un întreg temporal. Fiecare plan manifestă repoziţionarea spaţială a elementelor în timp ce simultan exprimă mişcarea *duratei*. În planul-durată, mişcarea se divide în părţi individuale pentru ca, în acelaşi timp, continuând să unească aceste părţi în interiorul unei singure multiplicităţi indivizibile. În plan, mişcarea se descompune şi recompune, se împarte în configuraţii locale şi se combină în modele ample, aceste configuraţii şi modele luând chipuri formale identificabile.

Planul este imaginea-mişcare şi, în măsura în care leagă mişcarea de un întreg care se schimbă, este secţiunea mobilă a *duratei*.

În simţul comun, tindem să concepem mişcarea ca atribut al corpurilor stabile şi solide, ca *ceva* ce aparţine acestor corpuri. Însă în cadrul cinemaului putem vedea mişcarea extrasă din corpuri. Aparatul ne permite acest lucru. Mişcarea camerei de filmat face posibilă această metamorfoză. Mai multe mijloace mecanice sunt folosite în producţia de cinema pentru a pune camera în

mişcare. Camera poate fi montată pe o şină, pe o macara, poate fi purtată pe umăr, poate fi montată pe un automobil, pe o locomotivă de tren (aşa cum s-a procedat atunci când la începuturile cinematografului s-a obţinut primul *ghost ride*), pe un avion (survolările lui Antonioni din *Zabriskie point* sunt obţinute în acest mod), ea putând astfel să „extragă din vehicule sau din mobile mişcarea care este substanţa lor comună […], mobilitatea care le este esenţa" (41). Camera mobilă tinde să extragă mişcare pură din corpuri, o mişcare trans-subiectivă, o existenţă independentă de orice personaj sau punct de vedere. Continuitatea dintre planuri poate fi menţinută şi prin montaj. Montajul şi camera mobilă adaugă ceva unui cadru fix. Dar este la fel de adevărat că ele activează un potenţial latent în corpurile aflate în mişcare din fiecare plan.

Ca secţiune mobilă planul exprimă nu numai întregul *duratei,* ci „nu încetează să facă să varieze corpurile, părţile, aspectele, dimensiunile, distanţele, poziţiile respective ale corpurilor care compun un ansamblu în imagine" (*Imaginea-mişcare*, 42). Fiecare film se divide în timp, în planuri multiple, fiecare posedând perspectiva sa incomensurabilă. Fiecare plan reprezintă o anumită secţiune a mişcării, dar şi o anumită perspectivă (o anumită „gândire") asupra timpului sau o anumită perspectivă temporală. Fiecare perspectivă este, la rândul ei, dinamică (aflată într-o variaţie continuă). Pentru Bazin, imaginea statică, fotografică era „un mulaj, o amprentă a obiectului prin intermediul luminii". „Fotograful realizează, prin intermediul obiectivului, o veritabilă luare de amprentă luminoasă, un mulaj". Însă, ne spune Bazin, în asta constă şi infirmitatea fotografiei, „instantaneitatea ei o obligă de a nu sesiza timpul decât în secţiune" [imobilă] (*Ce este cinematograful?*, 9, 98-99). Cinemaul are însă avantajul de a lua şi amprenta duratei sale. În esenţă, ceea ce reproşează Bergson cinematografului este un reproş adresat imaginii fotografice, imaginii cinematografului primitiv, singura pe care o putea cunoaşte în timpul său, atunci când sintaxa cinematografică nu se dezvoltase foarte mult. Ca secţiune mobilă, *planul este o perspectivă temporală*, o *modulare* (un mulaj care variază) şi, ca atare, acţionează aproape ca o

„conştiinţă", ca un agent de modulare, nu numai înregistrând mişcările variabile ale elementelor din interiorul planului, ci punându-le într-o variaţie prin tehnicile de cadraj, mişcare a camerei şi montaj. Planul divide şi subdivide durata în funcţie de elementele care compun ansamblul său, el reuneşte elementele componente şi ansamblul acestora într-o singură durată. El

> „nu încetează să divizeze durata în sub-durate ele însele eterogene şi să le reunească pe acestea într-o durată imanentă întregului universului, Şi, dat fiind că o conştiinţă este cea care operează aceste divizări şi reuniri, vom spune despre *plan că acţionează ca o conştiinţă*. Dar singura conştiinţă cinematografică nu suntem noi, spectatorii, nici eroul, ci camera, uneori umană, alteori inumană sau supraumană" (37-38).

„Conştiinţa" cinematografică nu se suprapune niciodată conştiinţei spectatorului sau conştiinţei protagonistului, ci „conştiinţei" mecanice a aparatului de filmat. Se întâmplă însă ca vederile (imaginile) luate de acesta să aibă un interior, să sintetizeze o interioritate (lucru extraordinar de acut în cazul traveling-urilor lui Fellini, Tarkovski sau Sokurov), şi atunci aceste imagini sunt resimţite ca interioare, ca extraordinar de subiective. Pe de altă parte, imaginile au şi un exterior, aparatul poate restitui imaginilor exterioare întregul, deplinătatea lor. În loc să decupeze asemenea ochiului uman ceea ce interesează dintr-o imagine şi să elimine ceea se află în surplus, aparatul de filmat poate restitui întreaga mişcare, poate face ca percepţia să fie egală cu imaginea, poate să redea imaginii tot ceea ce posedă. Este ceea ce Godard numeşte a extrage din imagine o idee, nu *o idee justă* (nu o luare de putere asupra unei realităţi, deci o reprezentare), ci *„doar" o idee*. Aşa cum arată Alex. Leo Şerban, întrebarea pe care Godard şi-o pune odată cu *Pierrot le Fou* este cum anume se poate realiza o trecere de la figurativ la abstracţie:

> „Făcând asta, el pune una dintre întrebările cele mai vertiginoase legate de Cinema şi de puterea sa de fascinaţie: este oare posibil să concepi un Cinema abstract, capabil, aşadar, să emoţioneze prin

> simpla utilizare (poetică) a culorilor şi a formelor? Altfel spus, un cinema nu doar non-narativ (ceea ce cinemaul său a fost dintotdeauna, încă de la început), ci şi, mai ales, esenţialmente «non-figurativ»? Cum opoţi şterge figuraţia din practica unei arte care se manifestă – încă de la originile sale – prin figuraţie? […] este vorba despre un cinema poetic în cazul lui Godard […] *Imaginile sale sunt «forme care gândesc»* sau, mai curând, forme care, deşi au încetat să mai fie forme, au păstrat amintirea acestui lucru şi încă se mai gândesc la fel…" (*De ce vedem filme*, pp. 372-373).

Şi frumosul pasaj despre Velasquez din *Istoria artei* a lui Elie Faure, citit de Belmondo la începutul filmului, se referă tot la trecerea de la imaginile figurative la abstracţiune, însă la o abstracţiune care se naşte în inima figurii cinematografice. Din acelaşi motiv, în *Metabolism*, Corneliu Porumboiu recurge, pe urmele lui Godard, la planul fix. Prin planurile sale fixe, el instaurează un plan pur în funcţie de care tot filmul va fi privit. „Conştiinţa" este acea prezenţă virtuală în lucruri, în modulaţiile materiei brute, acestea fiind actualizate în multiple forme organice, ca centri vii de indeterminare. Universul nu este decât un meta-cinema, iar în film vedem, însă vederea noastră devine trans-subiectivă – activează acea *conştiinţă a mişcării din lucruri*. Este vorba despre „conştiinţa" camerei, ce poate îndeplini temporar chiar şi funcţii non-umane şi care va rămâne autonomă. Această autonomie permite extragerea mişcării pure din corpuri şi prezentarea acelei *mişcări-în-sine* a planului filmat.

Consideraţii asupra montajului

> „Prin intermediul racordurilor, al tăieturilor şi al falselor racorduri, montajul este determinarea Întregului (al treilea nivel bergsonian). Eisenstein nu încetează să aducă aminte că montajul este întregul filmului, Ideea. Dar de ce oare este întregul obiectul montajului? De la începutul la sfârşitul unui film, ceva se schimbă, ceva s-a schimbat. Numai că acest întreg care se schimbă, acest timp sau această durată, pare a nu putea fi surprins decât în mod indirect, prin raportare la imaginile-mişcare care îl exprimă. Montajul este tocmai această operaţiune care are ca obiect imaginile-mişcare pentru a degaja din ele întregul, ideea, adică imaginea timpului. Este o imagine în mod necesar indirectă, dat fiind că este dedusă din imaginile-mişcare şi din raporturile lor" (*Imaginea-mişcare*, 51).

Montajul este asamblajul de imagini-mişcare care constituie o imagine indirectă a timpului. *Planul* este unitatea fundamentală de mişcare în orice film, variind ca extindere în funcţie de numărul de elemente combinate. În plan se poate observa natura dual㠹 a mişcării atât ca translaţie a elementelor combinate, cât şi ca expresie a întregului. Ca expresie a întregului, planul este secţiune mobilă a *duratei*, fiecare secţiune mobilă fiind expresia unei perspective temporale sau expresia unei modulări continue a timpului, precum şi o „conştiinţă" a aparatului de filmat. Ca imagine-mişcare, planul este intermediarul între cadru şi montaj, între ansamblul închis de elemente demarcate de cadru şi întregul deschis inclus în montaj. Însă aceste trei elemente sunt numai relativ diferenţiate. Fiecare plan este deja încadrat, presupune deja un cadraj, iar montajul este adesea cuprins în plan. Doi regizori foarte diferiţi, Orson Welles şi Tarkovski, credeau că montajul cel mai potrivit este adesea montajul cuprins în plan. Intuiţia planului-secvenţă, pe care Bazin o aprecia la Welles, impunea tocmai ideea acestui nou tip de decupaj cuprins în interiorul planului. Tocmai acest

aspect este urmărit de Bazin, atunci când vorbeşte despre preferinţa unor regizori pentru planul-secvenţă în adâncimea câmpului.

În termeni mai puţin tehnici, Întregul este conceptul unificator al filmului – intrigă, o temă, o teză. Montajul este o dispunere a planurilor în funcţie de acel concept, iar planurile individuale constituie manifestări, ipostaze ale acelui concept, care nu poate fi prezentat decât într-o manieră indirectă: nu doar într-un plan individual, ci între planuri şi schema de organizare a planurilor ca totalitate. În viziunea lui Deleuze despre naraţiunea cinematografică, conceptul unificator al unui film, fie că acesta este intriga, tema sau teza, este secundar faţă de forma timpului pe care acesta o impune. Continuităţile narative, tematice şi discursive trebuie să decurgă firesc din fluxul material deschis al *duratei*. În consecinţă din ideile despre montaj ale anumitor regizori, Deleuze desprinde anumite tendinţe: montajul *organic* în cazul regizorilor americani, *dialectic* în cazul celor sovietici, *cantitativ* în cazul regizorilor francezi, *intensiv* în cazul expresioniştilor germani, acestea fiind şi patru modalităţi de pune în relaţie imaginile-mişcare cu întregul duratei. La D.W. Griffith, întregul este un *organism*, şi toate practicile sale de montaj sunt derivate din această concepţie organică. Practic, prin montajul organic, se obţine narativitatea. Imaginea timpului obţinută astfel este spiralată, deschisă la fiecare capăt. În acest tip de montaj, timpul se contractă sau se dilată (ca şi cum am strânge sau întinde spirala). Din aceste mişcări fundamentale de contracţie şi dilatare a timpului, filmul îşi construieşte o structură narativă, impune un anumit tip de narativitate. Prin narativitatea organică, Griffith pune bazele sintaxei cinematografice şi impune ideile fundamentale ale naraţiunii de cinema. Acestea pot fi prezentate printr-un model conceptual binar de tipul bogat-sărac, nord-sud etc., din care rezultă montajul alternat paralel al lui Griffith, „imaginea unei părţi succedând celei a unei alte părţi în funcţie de un ritm”[62]. Părţile trebuie puse în relaţie cu întregul. De aceea, în filmele lui Griffith acţiunile paralele adesea converg întâlnindu-se într-un singur punct. El pune bazele unor tipuri de montaj

(alternări ritmice a planurilor): alternarea elementelor diferenţiate, alternarea dimensiunilor relative (inserarea gros-planului) şi alternarea acţiunilor convergente (montajul concordant sau convergent care presupune alternarea momentelor a două seturi de acţiuni care se vor reuni). Multe dintre formele de montaj perfecţionate de Griffith sunt folosite şi astăzi în filmele de consum hollywoodiene (mai ales în cele de acţiune). Este un model formal care a dăinuit încă de la începutul secolului 20 şi care va continua să fie folosit. Narativitatea de acest tip este derivată dintr-o concepţie organică asupra montajului.

Tendinţa *dialectică* este exemplificată de filmele regizorilor sovietici: Eisenstein, Pudovkin, Dovcenko şi Dziga Vertov. Principiile de bază ale tendinţei dialectice sunt ilustrate de scrierile teoretice ale primului dintre aceştia. Deşi în eseurile din *Forma filmului*, Eisenstein recunoaşte meritul lu Griffith şi inovaţiile sale, el arată că alternările de fire epice paralele (binarismul său) trădează o acceptare burgheză a diviziunilor sociale ca date ce trebuie acceptate şi care nu trebuie schimbate. Cu alte cuvinte, gândirea asupra montajului este inseparabilă de o gândire socială, juxtapunerile de planuri ce aparţin unor fire epice paralele impun o viziune de acceptare fără critică a organizării sociale bogat-sărac, şi de o gândire ca întreg:

> „Nimeni nu-i poate lua lui Griffith gloria unuia dintre adevăraţii maeştri ai cinemaului american. Dar gândirea montajului este inseparabilă de conţinutul general al gândirii ca întreg. […] Griffith este maestrul *montajului paralel*. Înainte de orice alt lucru, Griffith este un mare maestru al construcţiilor de montaj care au fost create într-o accelerare în linie dreaptă şi grăbire a tempo-ului. […] Şcoala lui Griffith este o şcoală a tempo-ului. Totuşi, nu a avut forţa de a intra în competiţie cu tânăra şcoală de montaj sovietică în câmpul expresiei şi al ritmului afectiv neobosit" (*trad. mea*)[63].

Eisenstein critică acest model organic binar şi crede că ar trebui înlocuit cu unul monist sau dialectic. În realitate, atât Griffith, cât şi Eisenstein impun un model organic al montajului. Pentru Eisenstein, „planul este celula montajului"[64] şi „aşa cum celulele în diviziunea

lor formează un fenomen sau o ordine diferită, organismul sau embrionul, la fel, pe cealaltă parte a saltului dialectic din plan, este montajul”[65]. În concepţia eisensteiniană, orice film ar trebui să crească asemenea unei fiinţe vii, fiecare plan funcţionând ca o celulă vie. Creşterea filmului nu înaintează prin diviziune, ci prin juxtapunerea de celule, deoarece Eisenstein consideră că pentru cinema conflictul este fundamental. Deci montajul va fi conflict[66] pentru el. Din ciocnirea unor elemente opoziţionale este produsă o sinteză (o sintaxă) superioară.

În cartea sa neterminată, *Montaj* (scrisă între anii 1937-1940), Eisenstein a definit cinematograful ca o sursă a cunoaşterii universale. A stabilit noi obiective pentru cercetarea „acţiunii de a structura o operă de artă”[67]. Apoi, într-o serie de eseuri din 1940 a identificat trei faze ale montajului: 1. prima fază avea în vedere o reconsiderare a planului simplu şi a planului plastic al anilor ’20; 2. faza a doua presupunea reformarea cinemaului după invenţia sunetului; 3. faza a treia teoretiza montajul vertical.

Modelul unui montaj bazat pe conceptul de „imagine” era pentru Eisenstein un fel de analog plasat între simţuri şi aparenţele materiale ale acestora. Relaţiile izomorfe dintre opera de artă, natură şi fiinţele umane se extindeau pentru a descrie relaţia (bazată pe experienţă) dintre autor şi spectator. Eisenstein şi-a fundamentat teoria prin integrarea ideilor despre simţuri, sinestezie, totalizare şi unitate organică, idei inspirate în principal de William James (autor bergsonian *avant la lettre*). Alte surse de inspiraţie pentru regizorul rus au fost structura romanului *Ulise* a lui Joyce, precum şi discuţiile cu Alexander Luria despre fiziologia sinesteziei. Eisenstein a folosit structuri conceptuale binare precum imagine-reprezentare, invizibil-vizibil, subiect-obiect, inconştient-conştient.

Tot într-o lucrare neterminată, intitulată *Metodă*, a creat un model bipolar destinat descrierii unităţii organice a operei de artă ca formă izomorfă structurii conştiinţei pluri-stratificate. Noţiunile de „montaj” şi de „imagine” converg în noţiunea de „metodă” care

elaborează corespondenţe organice între corpul omenesc, artă şi natura montajului, impunând o viziune holistică. Metoda diadică a lui Eisenstein va cuprinde domeniile senzoriale şi logice ale minţii, sintetizând idei din artă şi din ştiinţă pentru a-l pregăti pe artist cu abilitatea de a folosi sinestezia operaţional în cadrul practicii artistice.

În „Dincolo de plan" (1929), Eisenstein a subliniat natura dublă a procesului său de lucru: între dimensiuni abstracte şi concrete, intelectuale şi emoţionale, vizualizând concepte abstracte prin metodele montajului şi producând abstracţiuni la un nivel psihologic prin combinarea de elemente simple ale nivelului material[68]. Un asemenea proces poate fi exprimat prin punerea în conflict a direcţiilor grafice, liniilor, suprafeţelor, maselor, mărimilor, câmpurilor dotate cu diferite intensităţi de lumină, dimensiuni şi conflicte între planuri montate, gros-planuri şi planuri de ansamblu, lumină şi întuneric şi particule grafice diferenţiate[69]. Prin schimbarea şi manipularea de forme ale montajului, autorul poate exprima, susţine Eisenstein, modul în care relaţionează el însuşi cu evenimentul filmat.

În eseul „A Patra Dimensiune a Cinemaului"[70], Eisenstein descrie cele cinci metode de montaj: metric, ritmic, tonal, supratonal şi montajul intelectual. Aceste tipuri diferite de montaj capătă eficienţă numai prin interacţiuni conflictuale. În acelaşi eseu, regizorul rus argumenta că „cinemaul începe acolo unde începe coliziunea dintre diferite măsuri ale mişcării şi vibraţiei". Astfel, trecerea de la metoda metrică la metoda ritmică se produce în conflictul dintre lungimea unui plan şi mişcarea din interiorul acelui plan. Apoi, conflictul dintre trăsăturile ritmice şi tonale ale unui plan fac posibilă trecerea la montajul tonal, pentru ca gradul tonal să fie depăşit de gradul supratonal în conflictul dintre ceea ce este perceput ca tonul emoţional dominant şi ceea ce este înţeles ca exces de rezonanţe aurale şi vizuale ale montajului. În „A Patra Dimensiune a Cinemaului" arată că toate aceste juxtapuneri şi înlocuiri între tipurile de montaj indică faptul că energii opuse şi direcţii conflictuale ale

forţelor sunt prezente, latente, virtuale în mişcarea cinematografică. Identificarea şi folosirea potenţialului lor prin intermediul montajului va avea atât un efect psihologic, cât şi un efect somatic asupra spectatorului. În plus, Eisenstein citează una dintre remarcile lui Einstein: „lumea în care trăim este un continuum spaţiu-timp cu patru dimensiuni". Având la îndemână un instrument de percepţie atât e eficient cum este cinemaul în exprimarea senzaţiei de mişcare, „vom învăţa în curând să ne orientăm în acest continuum spaţiu-timp cu patru dimensiuni" şi „ne vom simţi la fel de comozi în el cum ne simţim în papucii de casă".

Să trecem, deci, în revistă *Metodele montajului*[71] aşa cum se desprind ele din eseul cu acelaşi nume, publicat de Eisenstein în 1929. *Montajul metric* este aplicat lungimilor absolute ale planurilor, urmând o structură asemănătoare celei muzicale. Pulsul asemănător unui bas al montajului metric trebuie compus într-un asemenea mod încât să provoace un ritm perfect sincronizat cu cel al bătăilor inimii spectatorului. Eisenstein arată că montajul lui Kuleşov este o variantă primitivă a montajului metric. Însă degenerarea metodei metrice se produce atunci când metrica devine atât de complexă matematic încât modelul nu mai poate fi determinat decât prin măsurare în loc de simpla percepere a sa. În filmul său, *Octombrie*, sofisticatul montaj metric, manifestat prin folosirea simplităţii şi complexităţii metrice, a permis o alternanţă complexă a planurilor. Însă toate dublele se raportau la lungimea lor absolută. Montajul metric se bazează pe un sistem senzori-motor primitiv.

Montajul ritmic exemplifica un spectru emoţional primitiv. Montajul ritmic lua în considerare atât variaţiile duratei actuale a planului, cât şi conţinutul calitativ al dublelor. În loc să fie determinat de o formă metrică, durata actuală este definită ca derivat al calităţii specifice a unui plan şi a duratelor teoretice alocate acestuia în funcţie de o anumită schemă. În timp ce lungimea metrică a două planuri poate fi identică, montajul ritmic se naşte din combinarea de planuri în funcţie de trăsăturile de conţinut dominante, de mişcările percepute în interiorul planului.

Accelerarea în montajul ritmic este produsă prin scurtarea planurilor, folosind un material filmic cu acelaşi tempo, însă cu un conţinut mai intens. Faimoasa scenă a masacrului de pe treptele din Odessa din filmul *Crucişătorul Potemkin* a introdus o intensificare metodologică a aceleaşi acţiuni – trecerea de la ritmul provocat de ghetele soldaţilor la o altă formă de mişcare – un cărucior de copil care aluneca pe scări.

Montajul tonal era asociat cu trăsături emoţionale melodice, adică mişcarea percepută avea drept consecinţă vibraţii emoţionale de un grad şi mai mare. Montajul tonal se leagă de rezonanţa emoţională dominantă sau de tonul planului filmat. Mişcările calitative simţite emoţional, care posedă prin natura lor şi trăsături ritmice se pot cuantifica la fel de eficient precum alte schimbări din interiorul planului, deşi implică mutări spaţiale. Eisenstein vorbeşte despre „tonalitatea luminii", efectul de atmosferă „mohorâtă" poate fi definit vizual printr-un coeficient matematic care exprimă gradul de iluminare. Iar sentimentul de acurateţe al unei imagini poate rezulta dintr-un număr excesiv de elemente compoziţionale filmate dintr-un unghi ascuţit.

Modelul consonanţei descrie modul în care ritmul spaţial şi tonul emoţional interacţionează în compoziţia unui plan filmat, creându-se armonia planului în „combinarea internă a mişcării trans-poziţionale şi a mişcării ca variaţie a luminii". Este vorba de o structură emoţională aplicată unui material non-emoţional. Efectul de disonanţă poate fi obţinut prin coliziunea a două tendinţe, intensificarea staticului (să zicem nori de furtună) şi intensificarea dinamicului (vântul). Coliziunea furnizează astfel o instanţă a disonanţei în construcţia montajului tonal.

Stilistic vorbind, Eisenstein diferenţia, din punct de vedere al experienţei emoţionale, cheia activă minoră tragică de cheia pasivă minoră lirică. Liricul se poate lega de „culoare", trecerea de la un gri deschis la nori negri, indicând furtuna care se apropie, crescând intensitatea variaţiilor ritmice şi tonale. Tonul este de fapt un stadiu al ritmului. Ritmul produce în continuum-ul spaţiu-timp starea emoţională într-o manieră asemănătoare relaţiei dintre plan şi montaj.

Montajul supratonal. Această a patra categorie presupunea o întoarcere la „vechea" schemă pur fiziologică, susţinându-se că intensitatea reacţiilor motorii involuntare din montajul metric este adusă, în procesul de vizionare, la un nou nivel emoţional al intensităţii perceptive. Montajul supratonal este o revenire organică după montajul tonal, acoperind o gamă ce se întinde de la domeniul „coloraturii emoţionale melodice la o senzaţie fizică directă". Montajul supratonal are în vedere sentimentele trezite de elementele planului în spectator. *Funcţionând ca un fel de nivel sinestetic în sistemul fiziologic minte-corp, trăsăturile supratonale nu pot fi percepute decât în procese temporale.* Astfel, elementele supratonale pot fi comparate cu efectele muzicii, afectând spectatorul într-o manieră asemănătoare, independent de traiectoriile senzoriale de percepţie. Montajul supratonal are în vedere existenţa afectului în imagine, focalizându-se asupra rezonanţei psiho-fiziologice a planului filmat.

Montajul intelectual este considerat de Eisenstein cea mai înaltă categorie de montaj, trăsăturile sale supratonale provenind din juxtapunerea conflictuală a stimulilor intelectuali. Însă montajul intelectual se ghidează în funcţie de aceeaşi lege organică ca şi montajul metric, diferenţa constând în faptul că procesele intelectuale apar în sistemul nervos superior şi nu în sistemul motoriu reflexiv.

Adjectivul „intelectual" din sintagma „montaj intelectual" se referă la „dezvoltarea montajului supratonal către supratonuri semantice"[72]. În dialectica lui Eisenstein, cinematograful intelectual este acela care rezolvă conflictul dintre supratonurile fiziologice şi supratonurile intelectuale: în timp ce principiul emoţional este general uman, principiul intelectual este social.

Eisenstein cere astfel un tratament organic al formei filmului, o formă care nu are o natură binară, ci „monistă şi dialectică". Atât Griffith, cât şi Eisenstein adoptă o viziune organică asupra montajului însă, în timp ce primul gândeşte întregul ca un organism deja construit, al doilea concepe întregul ca un proces generativ al creşterii organice. Pentru Eisenstein, planul

este un fel de unitate-celulă a montajului şi, aşa cum celulele în diviziunea lor construiesc un fenomen (organismul, embrionul), şi montajul realizează un fel de salt dialectic, produce o sinteză superioară. Montajul este conflict, iar conflictul din interiorul planului este „potenţialul montaj". Structura fiecărui film este generată de un montaj al părţilor aflate în conflict, care formează unităţi sintetice din ce în ce mai ample, până când realizează totalitatea operei finale. Principiul formal al unei asemenea creşteri generative este identificat de Eisenstein ca Secţiune de Aur, un raport al părţilor faţă de întreg (8:13) de care au fost fascinaţi pictorii Renaşterii. În Secţiunea de Aur, elementele constitutive sunt inegale (adică instabile) şi totuşi legate armonic unele de celelalte atunci când compun o unitate mai mare, care face la rândul ei parte dintr-o unitate şi mai mare. *Crucişătorul Potemkin*, filmul realizat de Eisenstein în 1925, poate fi considerat opera unui montaj în care elementele constitutive intră în coliziune la fiecare nivel, de la compoziţia de planuri individuale până la editarea unor anumite secvenţe (de exemplu faimoasa scenă a masacrului pe treptele din Odessa), la intriga structurată ca întreg (cinci secţiuni grupate în unităţi de câte trei şi de câte doi, împărţite fiecare în două subdiviziuni). În fiecare dintre aceste straturi este prioritară Secţiunea de Aur.

Întregul pe care montajul lui Eisenstein îşi doreşte să îl realizeze este o colecţie de părţi care se ciocnesc şi această ciocnire este ea însăşi descrisă de Eisenstein ca un „salt", o tranziţie de la cantitativ la calitativ. Aceasta este esenţa montajului pentru Eisenstein – o juxtapunere de planuri aflate în conflict care generează ceea ce el numeşte *pathos*, un moment de culminaţie, o explozie revoluţionară, o trecere de la o stare la alta, la fel ca apa dintr-un râu. Această trecere asigură nu numai o simplă legătură organică între două fotograme, ci un salt de *pathos* în care cea de-a doua fotogramă primeşte o nouă forţă, deoarece prima a trecut în ea. Dacă întregul organic este o spirală, salturile de *pathos* pot fi comparate cu coarda unui arc. Linii drepte care scurt-circuitează un arc, fiecare salt fiind în acelaşi timp coarda şi săgeata, schimbarea calităţii şi propulsarea unei noi calităţi.

În dialectica descrisă de Eisenstein există o continuitate a creşterii organice şi o discontinuitate a forţei generative care produce o unitate calitativă nouă în fiecare coliziune a elementelor aflate în opoziţie. *Montajul paralel* al lui Griffith este subtituit de Eisenstein cu un montaj al opoziţiilor, un montaj concurent, un montaj al salturilor calitative. Iar modul în care foloseşte Griffith prim-planul (adică de a lega o parte de un întreg mai vast) este substituit de un nou tratament al prim-planului ca ruptură calitativă, acesta fiind exploatat pentru diferenţa sa calitativă din duble aflate în contrast şi pentru abilitatea sa de a scoate dintr-o entitate o anumită trăsătură afectivă (*pathos*).

În acest tip de montaj, „timpul" rămâne o imagine indirectă născută din compoziţia organică a imaginilor-mişcare, însă atât intervalul, cât şi întregul capătă un nou sens. Intervalul devine un salt calitativ, iar întregul devine o „spirală" generativă în care realitatea dialectică nu încetează să se producă şi să crească.

Deşi am abordat un reprezentant al şcolii ruse de montaj (poate cel mai important), fără să precizăm rezultatele extraordinare ale expresionismului german sau ale şcolii franceze, o atitudine generală se poate întâlni la mai multe şcoli de gândire a montajului: aceea că montajul este ghidat de concepţia întregului. Această concepţie variază de la un regizor la altul şi de la o şcoală la alta şi din acestea pot deriva mai multe tendinţe generale de înţelegere şi tratare a acestei totalităţi deschise a *duratei*. Modalităţile specifice ale montajului fiecărui film sau regizor sunt importante nu neapărat pentru diferenţele lor stilistice, cât pentru diferitele concepţii (imagini indirecte) pe care acestea le oferă asupra *duratei*.

Elemente de gândire

Cadrul, planul, cadrajul şi montajul sunt elemente fundamentale de gândire ale cinemaului aşa cum raţionamentul este un element fundamental al gândirii

filozofice. Dintre acestea, planul are un rol specific, deoarece este plasat la intersecţia dintre axa verticală de diferenţiere (ansamblul închis al cadrului şi totalitatea deschisă a *duratei*) şi axa orizontală de specificare (imaginile-percepţie, imaginile-acţiune, imaginile-afecţiune). Planul este imaginea-mişcare întrupată în percepţie, acţiune şi afecţiune.

Imaginea simplă a cinemaului nu este, în realitate, atât de simplă, chiar şi atunci când vorbim de componentele ei primare. Fiecare decizie luată de un regizor sau de un director de imagine constituie ceea ce se poate numi o „gândire" a filmului. Anumite filme provoacă o metamorfoză a imaginii atât de complexă încât realul care a fost re-semnificat în interiorul cadrului devine o realitate ontologică autonomă. Unele filme – precum *Mamă şi fiu*, al lui Aleksandr Sokurov, cu perspectiva sa deliberat deformată – consacră o realitate nouă. Iar aceasta depinde de ceea ce Deleuze numeşte *automatul spiritual*, de o „gândire" a imaginii cinematografice. În producerea cunoaşterii sale specifice, gândirea-cinema nu lasă nimic la voia întâmplării. Focus-ul poate avea o funcţie fenomenologică în cadrul unui film, acesta impunând („gândind") atenţia asupra personajelor. Eisenstein a arătat acest lucru prin conceptul său de montaj tonal şi prin „rezonanţa" emoţională a anumitor planuri. Variaţia diferitelor tipuri de focus pot indica diferite tipuri de „gândire". Un prim-plan aflat în focus capătă un potenţial de gândire atunci când este opus unui plan secundar mai puţin focalizat (*flu*).

Viteza mişcării camerei sau viteza montajului pot provoca o intensificare a timpului, fiind astfel exprimate puncte de vedere subiective sau anumite fenomenologii. Acelaşi lucru se poate spune şi despre încetinire, care poate fi adusă în acel punct absolut în care ea se transformă în împietrire. Este acea situaţie fericită în care filmul re-descoperă frumuseţea imaginii. Este cazul filmului lui Chris Marker, *La Jetée*. Viteza sau încetinirea produc o reorganizare a timpului, fiind instanţe ale gândirii filmului.

Cadrul şi cadrajul exprimă anumite puncte de vedere ale gândirii cinematografice. Dacă luăm în considerare câteva dintre trăsăturile de bază ale cadrului, fie că

acesta este clasicul 4:3 sau cadrul lat, 16:9 sau toate variaţiunile lor, vom ajunge la următoarea concluzie: filmul începe să „gândească” (să ia decizii) înainte de a arăta o imagine. O imagine filmată cu un cadru lat este un tip de gândire total diferit de o imagine filmată cu un cadru de 4:3. Dacă acceptăm convenţia potrivit căreia o cameră de filmat este plasată în aşa fel încât să putem vedea ceea ce vede personajul, atunci ceea ce ni se arată nu este doar ceea ce este văzut de personaj, ci şi o anumită atmosferă în care imaginea este percepută. Dacă un film decide să ne arate punctul de vedere al unui personaj, atunci impactul şi sensul acelei decizii este la fel de important ca şi imaginea propriu-zisă.

Însă adevăratul potenţial al cadrajului este prim-planul. Cadrul este capabil de a intensifica senzaţii şi de a provoca o atenţie special asupra anumitor elemente componente.

Prin toate elementele tehnice care alcătuiesc „gramatica” sa, filmul este un tip de gândire în spaţiu, o raţionalizare a spaţiului (şi a timpului) care poate descrie, înţelege şi transfigura obiectele şi fiinţele. În ritmul mişcării camerei de filmat, în întoarcerile sale, în accelerările şi încetinirile sale există un potenţial poetic, o gândire independentă de narativitate.

Filmul ia decizii asupra culorii, se ordonează pe sine, iar în această concepţie, schimbările de imagine devin un alt tip de mişcare, o „decizie” de a se îndrepta în altă parte, de a arăta o altă perspectivă asupra unui eveniment.

Montajul nu este decât forma tehnică de a „traduce” în imagine o intenţie de gândire. În realitate, este vorba despre tranziţii, schimbări, metamorfoze, deveniri în interiorul lumii autonome a filmului. Pentru a putea înţelege adevărata forţă a unui film trebuie să recunoaştem potenţialul său de gândire.

Pentru Eisenstein, care căuta gândirea filmului în coliziunea dintre imagini, gândirea-cinema se metamorfoza în construcţia unei imagini dialectice, care putea afecta spectatorul în mod psihosomatic. Montajul este întotdeauna ghidat de o concepţie asupra întregului duratei. O asemenea concepţie variază de la un regizor la altul, dar se pot discerne cele patru tendinţe generale în tratarea întregului. În fiecare din

cele patru versiuni, întregul se contractă într-un moment minim al prezentului variabil şi se dilată într-o formă corespondentă a variaţiei deschise a mişcării infinite. Importante vor fi nu tehnicile individuale, ci întregul care conduce folosirea acelor tehnici. Întregul este la fel de evident în plan ca şi în montaj. Atât în planurile sale, cât şi în tipul de montaj, filmul „sculptează în timp" (Tarkovski), respiră timpul. Transformările şi devenirile din cadrul imaginii cinematografice pot marca o dinamică a realităţii, a memoriei, a visului sau a halucinaţiei. În posibilitatea de crea imagini-timp directe, în relaţiile non-liniare ale mişcărilor sale, cinemaul modern face posibilă intuiţia *duratei*.

Tipuri de imagini

O artă eminamente vizuală şi esenţial figurativă, trebuie să fie independentă de modelul lingvistic. Cinematografia este, fără îndoială, un tip de limbaj, însă textul nu poate constitui temeiul său ontologic. Nu poate fi la fel de important ca în opera literară. Orice formă ar îmbrăca aceasta, narativitatea este secundară modelării structurii timpului şi spaţiului. Coerenţa narativă a filmului este determinarea unei „coerenţe" – „coerenţa" spaţiu-timpului organizat astfel încât să intensifice sau să eludeze acţiunile umane. Sistemul senzori-motoriu stă la baza percepţiei noastre cotidiene, iar structurile narative se nasc din activarea acestui sistem. Cinematograful modern se deosebeşte de cel clasic prin faptul că „dezarticulează", introduce o „cezură" sau întrerupe sistemul senzori-motor. Este astfel crucial ca viziunea asupra imaginii cinematografice să nu fie influenţată în mod esenţial de modelul lingvistic. Atacarea logo-centrismului revine şi în celelalte cărţi ale lui Deleuze care interpretează semiotica lui Peirce ca o cale către un tip de gândire a imaginii cinematografice în ultimă instanţă centrată în principal asupra imaginii, nu asupra modelului

lingvistic. Există însă şi în cazul lui Peirce un neajuns, în sensul că acesta stabileşte o anumită genealogie: prin atribuirea unei funcţii cognitive, el subordonează semnele non-lingvistice semnelor lingvistice. Semnele au funcţia de a eficientiza anumite relaţii – fac posibilă asocierea dintre semene. Dar pentru Peirce, doar semnele lingvistice pot sintetiza o cunoaştere pură.

Nu insist asupra distanţei pe care Deleuze şi-o ia faţă de semiotica lui Peirce. În ceea ce priveşte studiul cinamaului, este de ajuns să ştim că cele trei modalităţi ale fiinţei postulate de Peirce îi servesc lui Deleuze mai mult ca terminologie în dezvoltarea celor trei tipuri de imagini-mişcare împrumutate de la Bergson şi la dezvoltarea diferitelor tipuri de semne derivate din acestea. Să refacem, deci, traseul gândirii sale.

Deleuze începe cu cele trei imagini: imaginea-percepţie, imaginea-acţiune şi imaginea-afecţiune. Apoi observă câteva puncte comune între imaginea-afecţiune şi categoria de *Firstness* a lui Peirce (ambele implică trăsături, calităţi). Puncte comune există şi între imaginea-acţiune şi categoria de *Secondness* (ambele implică acţiuni şi reacţiuni). Apoi inventează un al patrulea tip de imagini care să corespundă categoriei peirciene de *Thirdness* – „imaginea-relaţie". Imaginea-percepţie este echivalentul categoriei de *grad zero*, ca un fel de condiţie de existenţă pentru celelalte categorii de imagini.

O critică adusă de Deleuze lui Peirce este că acesta din urmă acceptă cele trei tipuri de imagini ca un fapt deja dat, în loc să le deducă printr-o analiză a percepţiei.

Ne aducem aminte că Bergson deduce conştiinţa după ce postulează înainte de toate o descriere a materiei ca „ansamblu de imagini" – care acţionează unele în funcţie de celelalte şi unele faţă de celelalte, pe toate faţetele şi părţile lor. Apoi identifică un tip special de imagine, „un centru de indeterminare" care introduce un interval în reţeaua cauzală a imaginilor din materie. Astfel, percepţia se naşte prin crearea acestui interval în variaţia universală a imaginilor. Imaginea-percepţie sau, mai degrabă, caracteristica fundamental imagistică a percepţiei unei fiinţe vii este legată de această geneză, de această intrare în existenţă a unui

centru de indeterminare ca interval în fluxul material (de mişcare) al imaginilor care acţionează şi reacţionează unele la celelalte. Însă imaginea-percepţie poate fi legată şi de compoziţia sau de structura sa fundamentală ca sursă a intervalului specific introdus de fiecare imagine vie (conştiinţă, subiect) în planul acţiunilor şi reacţiunilor. Dacă imaginea-percepţie este o specie a imaginii-mişcare, şi fiecare imagine-mişcare manifestă mişcare atât ca translaţie a părţilor, cât şi ca expresie a întregului (a duratei), compoziţia imaginii-percepţie are doi poli: unul legat de mişcarea specifică intervalului unei imagini-percepţie date, celălalt legat de mişcarea întregului.

Imaginea-percepţie se poate diferenţia în trei moduri: în funcţie de geneza sa, în funcţie de compoziţia sa ca funcţie a intervalului şi în funcţie de compoziţia sa ca funcţie *duratei*. Imaginea-percepţie se divide şi ea în alte subspecii de imagini-mişcare deoarece, de fiecare dată când apar afecţiunile, acţiunile şi relaţiile, există şi o percepţie însoţitoare a acestora. Termenului de „semn" îi este dată o cu totul altă semnificaţie decât cea dată de Peirce: „semn" se referă la o imagine care denumeşte o altă imagine, fie din punctul de vedere al compoziţiei sale, fie din punctul de vedere al genezei sale.

Imaginea-percepţie

În cinemaul clasic, devenim conştienţi de o imagine vizuală ca percepţie atunci când aceasta este tratată ca o reprezentare a unui punct de vedere subiectiv (i.e. lungimea unui culoar văzută prin ochii unui personaj schizofrenic). Însă ceea ce face vizibilă această imagine subiectivă este diferenţierea sa de o imagine „obiectivă" corespondentă (de exemplu o imagine clară *in focus*, arătată imediat după un cadru defocalizat). Un cinefil ar putea spune că o diferenţiere atât de strictă este foarte rar vizibilă, chiar şi în capodoperele cinemaului clasic. Aşa-numita imagine „obiectivă" este foarte rar delimitată atât de clar în cadrul unei secvenţe filmate. Imaginile „obiective" şi cele „subiective" tind să se reflecte una în cealaltă în timp ce camera îşi

schimbă punctul de vedere. În realitate, ne arată Deleuze, imaginea cinematografică nu este nici obiectivă, nici subiectivă, ci semi-subiectivă („*image mi-subjective généralisée pour désigner cet «être-avec» de la caméra*" – „imagine semi-subiectivă generalizată pentru a desemna acest «a fi împreună cu» al camerei: aceasta nu se confundă cu personajul, nu e nici în afara acestuia, e împreună cu el"), ea constând în punctul de vedere („ochiul" camerei de filmat) anonim al unei entităţi neidentificate în rândul personajelor (*Imaginea-mişcare*, 109).

În naratologie este analizat fenomenul în care o „voce" narativă alunecă imperceptibil în vocea unui personaj, într-o asemenea măsură încât se poate cu greu distinge între discursul indirect şi discursul direct. Se vorbeşte despre discursul indirect liber, „în măsura în care face dovada unui sistem întotdeauna eterogen" (109-110). În realitate, atât în literatură, cât şi în film, nu este vorba despre două „voci" subiective deplin formate, ci de o „diferenţiere între două subiecte corelative din cadrul unui sistem eterogen", un „asamblaj de enunţare" care permite producerea a două acte de subiectivare în acelaşi timp:

> „Aici nu este vorba doar de un simplu amestec între doi subiecţi ai enunţării gata constituiţi, dintre care unul ar fi raportorul, iar celălalt, raportatul. Este vorba mai curând de o asamblare enunţiativă, ce operează în acelaşi timp două acte de subiectivare inseparabile, unul care constituie un personaj la persoana întâi, celălalt asistând, în schimb la naşterea primului şi punându-l în scenă. Nu există amestec sau medie între doi subiecţi, fiecare aparţinând câte unui sistem, ci diferenţiere a doi subiecţi corelativi într-un sistem el însuşi eterogen" (*Imaginea-mişcare*, 109).

„Agencement d'énonciation" poate fi tradus şi ca „asamblaj de enunţare". În opera colectivă pe care Deleuze a scris-o împreună cu Guattari, funcţia principală a limbajului nu este de a transmite informaţia şi de a face posibilă comunicarea, ci de a emite „cuvinte de ordine" (*mots d'ordre*) – ordine şi comenzi care impun o ordine. Atunci când la şcoală este predată gramatica, profesoara nu comunică informaţii, ci impune asupra copilului coordonate semiotice prin

toate dualismele de bază ale gramaticii (masculin-feminin, singular-plural, substantiv-verb, subiectul propoziţiei-subiectul enunţării). Unitatea de bază a limbii – propoziţia – este cuvântul de ordine:

> „Maşina învăţământului obligatoriu nu comunică informaţii, ci îi impune copilului nişte coordonate semiotice, împreună cu toate bazele duale ale gramaticii (masculin-feminin, singular-plural, substantiv-verb, subiect al enunţului-subiect al enunţării etc.). Unitatea elementară a limbajului – enunţul – este cuvântul de ordine. Mai curând decât simţul comun, facultate care ar centraliza informaţiile, se impune să definim o înfiorătoare facultate care constă în a emite, a primi şi a transmite cuvinte de ordine”[73].

Limba şi limbajul impun categorii asupra lumii. În învăţarea lor, anumite coduri intrinseci limbii trebuie acceptate – coduri de putere, dominaţie, excluziune. De fapt, ceea ce Deleuze şi Guattari vor să spună este că limba impune o ordine colectivă. Cuvântul de ordine este o funcţie extensivă a limbii. Într-un anumit sens, cei doi repetă şi teoria actelor de vorbire a lui Austin. A spune un anumit lucru este echivalent cu a face un anumit lucru – limbajul ca acţiune. Toate actele de limbaj sunt pentru Deleuze şi Guattari acte de putere. Cuvintele-ordine nu sunt legate numai de comenzi, ci de toate actele care sunt legate de propoziţii printr-o obligaţie socială. Cuvintele şi lucrurile sunt corpuri, însă acestea au şi o dimensiune incorporală: cuvintele au dimensiunea sensului, iar lucrurile dimensiunea atributelor şi evenimentelor. Ceea ce face joncţiunea dintre cuvinte şi lucruri este relaţia dintre sens şi atribute: sensul este dimensiunea expresivă a cuvintelor. Însă ceea ce se exprimă întotdeauna este atributul unui lucru. Limbajul este deci un „vehicul” prin care un atribut incorporal este atribuit unui lucru, ca rezultat al unei transformări incorporale. Funcţia cuvântului de ordine şi funcţia fundamentală a limbajului este aceea de a realiza transformări incorporale ale corpurilor. De pildă, „Iubirea” poate fi explicată prin trimiterea la corpuri, însă afirmaţia „Te iubesc” exprimă un atribut incorporal al acelor corpuri. Deşi indivizii pot enunţa asemenea transformări, transformările propriu-zise, cuvintele de ordine au o

origine socială. Acestea fac parte „dintr-un asamblaj colectiv de enunţare" sau „regim de semne" ce se poate defini ca „un ansamblu de transformări incorporale care se produc într-o societate dată şi care se atribuie corpurilor din acea societate" (*Mii de platouri*, 106). În consecinţă, Deleuze şi Guattari nu analizează limbajul în termeni de cuvinte şi de lucruri, semnificant şi semnificat, ci prin nivelul expresiei diferitelor regimuri de semne sau acte care produc transformări incorporale prin intermediul semnelor. Cuvintele de ordine sunt exprimate în cuvinte, dar nu sunt reductibile doar la cuvinte. Aceeaşi expresie poate activa cuvinte de ordine diferite şi mai multe expresii pot determina aceleaşi transformări incorporale. Ca vehicule ale transformărilor incorporale, cuvintele se referă la lucruri, dar acestea nu reprezintă lucruri, ci intervin în lucruri pentru a le anticipa, încetini sau pentru a le grăbi, pentru a le detaşa sau pentru a le segmenta. O analiză a expresiei (regimul de semne) şi a conţinutului (maşinile tehnologice sociale) trebuie să considere discursul şi relaţia interdependentă dintre cuvinte şi lucruri, fără a reduce transformările incorporale la semnificanţi şi maşinile sociale la constructe semiotice.

Acest proces de dublă subiectivare este identificat de Pasolini în anumite filme ale lui Antonioni, Bertolucci şi Godard. De exemplu, regizorul italian susţine că în *Deşertul roşu*, Antonioni priveşte lumea printr-o imersiunea în conştiinţa protagonistei Giuliana, care suferă de nevroză. Dar autorul realizează această imersiune prin substituirea viziunii nevrotice asupra lumii cu propria sa estetică delirantă. Antonioni prezintă lumea ca şi cum ea ar fi fost văzută prin ochii unui personaj nevrotic, dar face să se simtă şi prezenţa camerei prin cadraje obsesive, obsedante, „personajul nevrozat, sau omul aflat pe cale de a-şi pierde identitatea, va intra într-un raport «indirect liber» cu viziunea poetică a autorului care se afirmă în ele, diferenţiindu-se totodată de el" (*Imaginea-mişcare*, 112). Personajele intră şi ies din cadru în timp ce planul continuă să ruleze un timp îndelungat. Efectul obţinut este acela de a trăda o „conştiinţă" obsesivă a camerei de filmat. Punctul de vedere al protagonistului şi punctul de vedere al camerei de filmat nu sunt

întrutotul separabile. Dintr-un singur plan se „nasc" două „subiecte" de acelaşi fel. Să le numim personajul nevrotic şi camera obsesivă. Ambele sunt „subiective" în sensul că diferă de o viziune anonimă „obiectivă", dar nici una, nici cealaltă nu aparţin unui subiect autonom. În „subiectivitatea indirect liberă" a unui asemenea plan vom întâlni contopirea unei imagini-percepţie cu o conştiinţă a camerei de filmat care o transformă pe cea dintâi. Este vorba despre o imagine care este deliberat perceptuală şi percepută ca dat al camerei: o percepţie (cadrajele obsesive din *Il Deserto rosso*) a unei percepţii (punctul de vedere nevrotic al protagonistului). Cu alte cuvinte, *imaginea-percepţie este percepţia în cadru a unei alte percepţii*. Există o diferenţiere a subiectului asemănătoare diferită de cea descrisă de *mimesis* în limbaj, în gândire sau artă: este acel *Cogito*. Un subiect empiric nu poate intra în lume fără ca în acelaşi timp să fie reflectat într-un subiect transcendental, care îl gândeşte pe cel dintâi şi în care se gândeşte pe sine. *Cogito*-ul artei: nu există subiect care acţionează fără alt subiect, care să îi urmărească acţiunea celui dintâi şi care să îl perceapă ca pus în scenă. Deleuze îl citează din nou pe Bergson (de data aceasta cel din *Energia spirituală*):

> „«De aici, două euri diferite, dintre care unul, conştient de propria-i libertate, se erijează într-un spectator independent al unei scene pe care celălalt eu ar interpreta-o într-un mod maşinal. Această dedublare nu merge însă niciodată până la capăt. E, mai curând, o oscilaţie a persoanei între două puncte de vedere asupra ei înseşi, un du-te-vino al spiritului…», un a-fi-cu" (*Imaginea-mişcare*, 110).

O asemenea imagine (*percepţia în cadru a unei alte percepţii*) este numită de Deleuze „dicisemn" (*dicisigne*). Însă „subiectivitatea indirect liberă" a lui Pasolini pune probleme noţiunilor de „subiectivitate" şi de „obiectivitate". Această opoziţie rămâne folositoare numai atunci când este formulată în termenii bergsonieni ai intervalului, ai „centrului de indeterminare" (*centre de indétermination*). O percepţie subiectivă este una în care imaginile variază în raport cu o imagine centrală privilegiată (o imagine vie – centru de indeterminare), pe când o percepţie obiectivă

este una în care imaginile variază toate între ele. O astfel de definiţie poate avea un efect asupra distincţiei fundamentale între un plan subiectiv şi unul obiectiv. Va fi considerată „obiectivă" percepţia „aşa cum există ea în lucruri, în care toate imaginile variază unele în raport cu altele, pe toate feţele şi în toate părţile lor" (114) –„percepţia din lucruri" în care „ochiul materiei" urmăreşte vibraţiile deconectate ale unui singur flux. În acest caz, „dicisemnul" este rezervat imaginii-percepţie generate de un singur centru de indeterminare. Imaginea-percepţie care tinde spre o percepţie „în lucruri" este numită „reumă" (provenit din grecescul *rheume* – ar însemna „ceea ce curge"), o percepţie lichidă care nu mai este constrânsă de corpuri şi în care imaginea curge prin cadru sau sub cadru, ca parte a fluxului material. Reuma tinde către „percepţia în lucruri", însă în cadrul unei a treia imagini-percepţie: „fotograma" (elementul genetic al imaginii de cinema). Aceasta dezvăluie o percepţie moleculară proprie „ochiului" cinematografic, o percepţie „*în materie*", în aşa fel încât oricare punct din spaţiu „percepe" toate punctele în care acţionează şi care îl acţionează, indiferent de cât de departe se extind acţiunile şi reacţiunile. Fotograma este percepţia *în* lucruri şi fiecare punct constituie un *locus* vibratil al mişcării genetice, diferenţiale. Intervalul este astfel re-conceput în două moduri: intervalul de montaj ce leagă două imagini distante (incomensurabile din punctul de vedere al percepţiei noastre umane) şi fotograma ca întrupare a intervalului însuşi, o concentrare a elementului material al mişcării într-o singură imagine. Percepţia devine moleculară, fiecare „moleculă" fiind o vibraţie genetică diferenţială şi toate „moleculele" interacţionând unele cu celelalte:

> „O percepţie mai mult decât umană, o percepţie care nu mai era croită după solide, care nu mai avea solidul drept obiect, drept condiţie, drept mediu. O percepţie mai fină şi mai vastă, o percepţie moleculară, proprie unui «cine-ochi». Iar acesta e rezultatul, din momentul în care pleca de la o definiţie reală a celor doi poli ai percepţiei: imaginea-percepţie nu urmăreşte să se reflecte într-o conştiinţă formală, ci să se scindeze în două stări, una moleculară, cealaltă molară, una lichidă, cealaltă solidă, una trăgând-o după sine

şi ştergând-o pe cea de-a doua". Semnul percepţiei nu este prin urmare un «dicisemn,» ci o «reumă»" (*Imaginea-mişcare,*118-119).

Conştiinţa camerei este integrată acestui semn, conştiinţa cameră devine o reumă, pentru că se actualiza într-o percepţie fluidă, trans-subiectivă, mai mult decât umană şi ajungea astfel la o determinare materială. Reuma tinde către *percepţia în lucruri*, însă numai într-o a treia imagine-percepţie, *grama* (*engrama* sau *fotograma*) – percepţia absolută, acea percepţie moleculară proprie cine-ochiului, ochiului neomenesc al lui Vertov. În scrierile sale, acesta remarcă „cine-ochiul" capabil de a cuceri spaţiul şi timpul, o modalitate de a lega toate punctele universului în orice ordine temporală. Kino-ochiul este microscopul şi telescopul timpului, negativul timpului, posibilitatea de „a vedea fără frontiere şi fără distanţe" (120), este acea „conştiinţă" care îşi face loc în haosul evenimentelor vizuale, lăsându-se atras sau respins de mişcare şi explorând, treptat, propria sa mişcare; experimentează, operând dilatări ale timpului şi ale mişcării sau, dimpotrivă absorbind timpul în sine, absorbind anii liber de limite spaţio-temporale. Însă *Omul cu camera de filmat* al lui Vertov are meritul de a fi descoperit „elementul genetic al imaginii sau elementul diferenţiator al mişcării" (123). Fotograma este pentru el nu o secţiune imobilă a timpului, ci o celulă generativă a mişcării. Fotograma este la el mişcarea comprimată într-un interval minuscul, un diferenţial în sens matematic sau un moment genetic în sens biologic (un loc al diferenţierii generative).

Imaginea-afecţiune

Imaginea-afecţiune ocupă intervalul dintre o percepţie înregistrată şi o posibilă acţiune. Bergson arată că, „atunci când un corp străin atinge una din prelungirile amibei, această prelungire se retrage : fiecare parte din masa protoplasmatică este în egală măsură capabilă să primească excitaţii şi să reacţioneze împotriva lor ; percepţia şi mişcarea se confundă în acest caz într-o proprietate unică, şi anume contractilitatea. Dar pe

măsură ce organismul se complică, munca se divizează, se diferenţiază funcţiile" (*Materie şi memorie*, 47). La oameni, principala concentrare a receptorilor imobili se întâlneşte pe chip şi aici sunt înregistrate afecţiunile. Faţa este cea care „traduce" mişcările externe din spaţiu în mişcări expresive (mişcări faciale expresive, dar şi expresia în sensul de ceea ce scapă narativităţii, ceea ce ţine de afecte). Faţa este compusă din suprafaţa sa imobilă şi din elementele sale mobile (sprâncene, buze, pleoape). În primă instanţă, faţa este suprafaţa „facializării" (*visagéification*), procesul prin care trăsăturile sunt unificate prin aderarea la un singur contur. În al doilea rând, trăsăturile sunt calităţi ale „facialităţii" (*visagéité*). Cu alte cuvinte faţa reuneşte o suprafaţă unificatoare cu un set de trăsături intensive. Conceptul de „facialitate" (*visagéité*) este teoretizat de Deleuze în *Mille plateaux* şi este folosit în *Cinema 1: L' Image-mouvement* atunci când el abordează problema prim-planului, acesta fiind plasat la intersecţia dintre subiectivare şi semnificare. Subiectivarea aparţine psihogenezei noastre: modului în care creştem în lume (cum ne adaptăm la aceasta) şi în care negociem propriul raport cu lumea. Semnificarea aparţine semioticii (semne diseminate în sensuri infinite, manifestate atât în registre conştiente, cât şi în registre inconştiente). Subiectivarea şi semnificarea corespund „găurii negre" (*trou noir*) a feţei sau zonei necunoscute a feţei în care subiectul investeşte propriile energii afective (de aceea corespunde imaginii-afecţiune) şi, respectiv, zidului alb (*mur blanc*), o suprafaţă în care semnele sunt reflectate. Facialitatea este constituită de un sistem de suprafeţe şi de „găuri". Faţa este o suprafaţă : trăsături, linii, riduri, o serie de straturi. Ea devine peisaj atunci când este abstractizată, scoasă din lumea ordonată şi înţeleasă ca un spaţiu deteritorializat sau ca o topografie. Însă facialitatea este şi o strategie politică, polemică pentru Deleuze şi Guattari. Această strategie presupune a discerne trăsături ale feţei fără însă a idealiza aura sa – o micro-politică ce pune la îndoială puterea imaginilor faciale. Cu alte cuvinte, cei doi vor să deconstruiască ideea potrivit căreia faţa ar fi locul unei investigaţii psihologice sau al esenţei umane, în special să

deconstruiască acea tendinţă de gândire care susţine puterea de seducţie a feţei în mediile contemporane : film, publicitate, televiziune. Prin transformarea feţei într-o abstractizare (nu într-o idee) şi într-un loc al posibilităţilor multiple ale afecţiunii (influenţa afectului), prin transformarea feţei într-o zonă de intensitate, facialitatea devine o contra-strategie destinată contracarării strategiilor de seducţie capitalistă care au la bază folosirea chipului uman. Un exemplu în acest sens este stilul portretisticii lui Francis Bacon. Feţele pictate de el sunt desfigurate, feţe reasamblate, abstractizate, feţe care subminează idealizarea feţei practicată atât de mult în arta occidentală.

Revenind acum la cinema, prim-planul este planul asociat feţei. Imaginea-afecţiune este prim-planul, iar prim-planul este faţa. Această figură formală abstractizează faţa deposedând-o de trăsăturile sale spaţio-temporale, transformând-o într-o entitate autonomă care exprimă afecte. Prim-planul, susţine Deleuze, deteritorializează faţa, deposedând-o de funcţiile sale de individualizare, socializare, comunicaţionale (realizarea comunicării dintre două persoane, dar şi acordul intern dintre o persoană şi rolul unei persoane). Faţa nu mai este o componentă corporală sau o marcă a identităţii, ci devine un obiect autonom, o imagine-afecţiune, o imagine care exprimă o trăsătură afectivă. Deleuze numeşte alăturarea dintre ceea ce este exprimat (afectul) şi expresia sa (faţa) „Icon (Icoană)". „Există, prin urmare, icoane de trăsătură şi icoane de contur, sau mai degrabă orice icoană are aceşti doi poli: este semnul compoziţiei bipolare al imaginii-afecţiune. Imaginea-afecţiune este puterea sau calitatea considerate pentru ele însele, ca exprimate" (*Imaginea-mişcare*, 140).

Icoanele de trăsătură şi icoanele de contur sunt cele două semne de compoziţie ale imaginii-afecţiune, primul evidenţiind intervalul individual al mişcării (să numim aceasta trecerea de la o trăsătură la alta în mişcarea unei mimici), al doilea fiind mişcările interdependente şi interconectate ale mai multor elemente (reunite într-un contur facial). Prim-planul permite scoaterea la iveală a afectului deposedat de

coordonatele sale contextuale. Imaginea-afecţiune face vizibilă ceea ce Peirce ar numi „Firstness", o trăsătură în sine fără a fi legată de manifestarea sa într-o anumită situaţie (independentă de actualizarea sa, care este o instanţă a ceea ce Peirce numeşte „Secondness"). În această diferenţiere între *Firstness* şi *Secondness*, între o trăsătură luată ca posibilitate pură (virtualitate) şi o trăsătură actualizată într-o situaţie concretă, Deleuze realizează o paralelă cu distincţia stoicilor între obiecte incorporale şi corpuri, sau, în termenii lui Bergson, evenimente virtuale şi stări de lucruri actuale. Există deci două tipuri de afecte: primul în care acestea sunt actualizate în situaţii concrete (conexiuni reale cu un anumit spaţiu-timp, la care ne referim întotdeauna prin particula *aceste* obiecte) şi un al doilea în măsura în care trăsăturile sunt exprimate *pentru sine şi în sine*, în afara coordonatelor spaţio-temporale cu *singularităţile lor ideale* şi conjuncţiile lor *virtuale*.

Este eronat să vorbim despre prim-planul unui chip. Prim-planul este chipul însuşi, o faţă deposedată de funcţiile sale (individuaţie, socializare, comunicare), dezvăluind o nuditate de o mie de ori mai scandaloasă decât cea a corpului, o inumanitate mai incomunicabilă decât cea a animalelor. Prim-planul transformă chipul într-o himeră. *Persona* începe printr-o succesiune rapidă de imagini ce alternează secvenţe din istoria cinematografului cu scene de cruzime, sacrificarea unui animal, o răstignire. Treptat, pelicula se rupe. Dintr-odată, trecem dincolo de ecran pentru a vedea mai întâi imagini cu trupuri aparent lipsite de însufleţire (dar care deschid ochii într-o imagine himerică). În sfârşit, succesiunea se opreşte la imaginea unui copil, trezit din somn. Acesta priveşte, pe un ecran aflat în faţa sa, ceea ce pare a fi imaginea contopită (suprapusă) a actriţei Elisabeth Vogler (Liv Ullman) şi cea a sorei Alma (Bibi Anderson), cele două protagoniste ale filmului.

Un lucru se poate spune sigur despre această scenă. Secvenţa cu care Bergman deschide filmul este o reflecţie asupra artei cinematografice. Dar ce se „petrece" în *Persona*? Suntem într-un spital de psihiatrie. În prima scenă, directoarea spitalului (Margaretha Krook), care se ocupă de cazul Elisabethei

Vogler, o cheamă în biroul ei pe sora Alma, pentru a-i vorbi acesteia despre cazul celebrei actriţe:

> „Ai văzut-o pe dna Vogler, soră?”/„Nu, nu încă.”/„Atunci îţi voi descrie cazul său… şi îţi voi explica de ce vreau să te ocupi tu de ea. După cum ştii, doamna Vogler e actriţă şi tocmai juca în *Electra*, când, în mijlocul piesei, i-a pierit glasul şi a privit în jurul său cu surprindere. A rămas tăcută câteva clipe. Mai târziu s-a scuzat spunând că abia s-a abţinut să nu izbucnească în râs. A doua zi cei de la teatru au sunat-o să o întrebe dacă a uitat că avea repetiţie. Când a venit guvernanta sa, era încă în pat. Se trezise, dar nu se mişca şi nu răspundea la nici o întrebare. E în starea asta de trei luni şi i-am făcut toate testele posibile. Rezultatele sunt clare: e perfect sănătoasă, şi mental, şi fizic. Şi nu poate fi vorba de vreun fel de reacţie isterică. Întrebări, soră Alma?”/„Nu.”/„Atunci poţi merge la dna Vogler.”

Persona este una dintre cele mai cunoscute expresii ale gândirii cinematografice bergmaniene. Din primele scene, regizorul abordează tema pierderii identităţii. Elisabeth este o actriţă de teatru care nu numai că refuză să mai joace teatru, ci refuză să mai „joace” în „piesa” de teatru a vieţii sale cotidiene. Tăcerea şi nemişcarea ei sunt semnele unei lipse de voinţă. Elisabeth nu mai participă la lume. Nu mai joacă nici un rol. „Împietrirea” actriţei Elisabeth Vogler este rezultatul unei decizii, „o decizie care dovedeşte o forţă sufletească neobişnuită” – remarcă sora Alma –, o alegere ale cărei consecinţe vor fi greu de suportat. Elisabeth nu mai participă la ordinea socială. Pe lângă abandonarea rolului din *Electra*, ea renunţă la rolul de femeie, de iubită, de soţie, de mamă. Cu alte cuvinte, se izolează de acele elemente care „schiţează” identitatea sa socială (interumanitatea sa). Această renunţare este comentată în film prin directoarea spitalului (probabil un alter-ego al lui Bergman):

> „Crezi că eu nu înţeleg? Visul fără speranţă al Fiinţei. Nu ireală, ci vie, conştientă de fiecare clipă, vigilentă. Dar o prăpastie separă ceea ce suntem în ochii altora şi ce suntem în ai noştri. Senzaţia de prăbuşire şi dorinţa neîncetată de a fi în sfârşit descoperită. De a fi dezgolită, disecată, poate chiar anihilată. Fiecare inflexiune a vocii e o minciună, fiecare gest e o înşelătorie, fiecare surâs o grimasă.

> Sinuciderea? Oh, nu! E ceva îngrozitor. Nu se cade. Dar poţi să stai nemişcată. Şi tăcută. Cel puţin aşa nu minţi. Te poţi retrage înăuntru, te poţi închide în tine. Nu mai trebuie să joci teatru, să faci grimase sau gesturi false. Cel puţin aşa crezi tu. Dar, vezi, realitatea e încăpăţânată. Ascunzătoarea ta nu e impenetrabilă. Viaţa se inoculează în toate. Eşti obligată să reacţionezi. Nimeni nu se întreabă dacă e real sau nu, dacă eşti adevărată sau falsă. Aceste întrebări au sens doar la teatru. Şi uneori nici acolo… Te înţeleg, Elisabeth. Înţeleg să fii tăcută, să fii imobilă. Înţeleg că ai construit un sistem fantastic cu această lipsă de voinţă. Te înţeleg şi te admir. Cred că trebuie să joci acest rol până la capăt. Până nu va mai avea nici un sens. Atunci îl vei abandona. La fel cum, încetul cu încetul, ai abandonat şi celelalte roluri pe care le-ai jucat."

În eseul său despre *Persona*[74], Alex. Leo Şerban comentează filmul lui Bergman din perspectiva temei absenţei: „Persona face din absenţă tema însăşi a filmului, printr-o succesiune de scene în care, mai întâi băiatul, apoi Elisabeth Vogler devin, pe rând, spectatorii Celuilalt; fiind, cu alte cuvinte, excluşi locului în care acesta fiinţează. A fi exclus unui loc, unei fiinţe, a fi absent acolo unde Celălalt îţi ţese viaţa înseamnă a nu participa la o diegeză comună; înseamnă, în plus, a introduce relativitatea dubiului faţă de ceea ce se dă spre a fi văzut. A ambiguiza o relaţie. Căci relaţia există fără doar şi poate, chiar *in absentia*: este relaţia Spectatorului cu cel care, prin forţa lucrurilor, devine Actor. Aşadar capătă o Mască."[75]

Tema absenţei transpare în filmul lui Bergman în relaţia stabilită între film şi spectator, care este ambiguă, la fel ca „identitatea" incertă a personajului Elisabeth. Filmul propune o identificare cu povestirea pe care o spune pentru ca, în acelaşi timp, să îl excludă pe spectator. Această excludere se face, crede Alex. Leo Şerban, prin oferirea unei măşti, care exclude spectatorul, producându-se astfel o pierdere a inocenţei. Ceea ce este interesant în atitudinea sorei Alma este că aceasta simte absenţa în prezenţa actriţei Elisabeth, deoarece aceasta din urmă nu vorbeşte aproape tot filmul. Absenţa simţită permanent de sora Alma în ceea ce o priveşte pe Elisabeth este absenţa măştii, a *personei*. Ea încearcă să „citească" această lipsă în

funcţie de un cod impropriu, acela al spectacolului. Alma se aşteaptă ca Elisabeth să continue să îşi îndeplinească rolul, în ciuda tăcerii sale. De altfel, conflictul generat între cele două femei este cauzat de suspendarea „teatrului" cotidian. Odată ce Elisabeth renunţă total să participe la propria sa viaţă (la propriul rol), identitatea sa incertă va avea un efect asupra infirmierei Alma. Ea se simte nevoită să se destăinuie, să-şi povestească viaţa pentru ca „piesa" (şi viaţa) să poată continua. Filmul lui Bergman surprinde importanţa rolurilor pe care le jucăm în viaţa cotidiană: atât scindarea între interioritate şi ceea ce credem că suntem în ochii celorlalţi, cât şi trauma suferită în urma renunţării la „rol". Masca devine a doua natură. Riscă să sufoce interioritatea (tăcutul). Cuvintele rostite de directoarea spitalului arată că rolul pe care îl jucăm ne poate anihila, însă renunţarea la acesta poate duce de asemenea la anihilare. Nu putem trânti uşa în faţa vieţii care se „inoculează în toate". Pentru că Elisabeth nu vorbeşte deloc, nu îşi joacă rolul, Alma trebuie să vorbească despre sine, este obligată să se destăinuie.

La un moment dat se produce o contopire între cele două identităţi, Elisabeth vorbind prin vocea şi corpul sorei Alma. Bruscarea unei relaţii pe care Alma nu o poate decât presupune stă la baza crizei dintre ea şi Elisabeth. Celălalt – în realitate absent – este somat să existe într-o relaţie conformă unui „scenariu" (de viaţă) inexistent: Elisabeth refuză să mai joace orice rol. Elisabeth, actriţa vinovată de întreruperea spectacolului (omenesc), se retrage într-o lume în care speră să dispară, să nu mai fie actriţă a propriei vieţi. Acest nou rol – căci şi acesta este un rol – învăţat de Elisabeth la adăpostul muţeniei, este perceput de societate ca o anomalie. Prin urmare, Elisabeth este internată într-un spital de psihiatrie. În acelaşi timp, tăcerea Elisabethei este percepută de Alma ca un capriciu. Infirmiera încearcă să-i smulgă acesteia o reacţie. Ea speră ca Elisabeth să îşi reia rolul, numai că, încă de la început, actriţa apare în „rolul" de „spectator", distanţându-se de propriul caz.

La nivelul strict formal este eronat să vorbim despre prim-planul feţei inserat de Bergman în filmul său. Prim-planul este chipul însuşi, o faţă deposedată de

funcţiile sale (individuaţie, socializare, comunicare), dezvăluind o nuditate de o mie de ori mai scandaloasă decât cea a corpului, o inumanitate mai incomunicabilă decât cea a animalelor. Prim-planul transformă chipul într-o himeră. În *Persona* feţele se contopesc, împrumutând amintiri una de la cealaltă, cele două chipuri (sora Ana şi Elisabeth) devenind indiscernabile unul de altul. Prim-planul a împins Chipul către o zonă dincolo de principiul individuaţiei. Prim-planul a suspendat individuaţia. Faţa astfel „distrusă" se reface din fragmente ce au aparţinut unor chipuri cândva distincte. Ea nu mai reflectă nimic. Nu mai simte nimic, în afară de o frică mută care aruncă cele două fiinţe într-un neant inuman. Şi, în acest neant, arde însăşi imaginea filmului. Prim-planul este chipul şi dispariţia sa. În *Persona*, Bergman a dat cinematografiei un nihilism al Feţei: relaţia acesteia cu absenţa, relaţia sa cu neantul, confruntarea cu propria dispariţie. Prim-planul extrage din chip trăsături pure, însă el poate funcţiona şi în cazul altor obiecte, dacă s-ar focaliza asupra lor.

Prim-planul este chipul care facializează, care converteşte o entitate concretă într-o suprafaţă decontextualizată, care exprimă o trăsătură afectivă. Afectul deci nu este restrâns doar la fiinţele umane. Prim-planul ar putea extrage afecte din focalizarea asupra texturii unui copac aflat într-o pădure de mesteceni. Exemplele pot continua cu multe cadre din istoria cinemaului (Wajda sau Tarkovski – scena din pădurea de mesteceni din *Copilăria lui Ivan*). Prim-planul poate înzestra cu interioritate obiecte pe care în mod normal le-am considera lipsite de trăsături afective.

Deşi prim-planul extrage faţa din coordonatele sale spaţio-temporale, acesta poate transporta propriile sale trăsături. El poate căpăta consistenţă în profunzimea unui câmp sau, invers, ca negaţie a perspectivei şi a profunzimii. Afectul obţine un spaţiu *pentru sine* şi ar putea să realizeze acest lucru şi în absenţa prim-planului. De pildă, un spaţiu poate fi filmat într-un mod fragmentar. Nu numai cadrul este important, ci şi ceea ce este intuit, ceea ce rămâne în afara sa. Elementele diferite care alcătuiesc un spaţiu pot fi situate într-un

spaţiu fragmentat, deconectate între ele, fără ca o măsură comună să reunească aceste elemente eterogene. Este vorba de un montaj *pentru* eterogenitate şi nu în ciuda eterogenităţii. Este ceea ce Deleuze numeşte *un espace quelconque*, un „spaţiu oarecare" definit ca „un spaţiu perfect singular, care doar şi-a pierdut omogenitatea" (157):

> „Spaţiul nu mai este cutare sau cutare spaţiu determinat, ci a devenit un *spaţiu oarecare*.[…] Un spaţiu oarecare nu este un universal abstract, în orice timp, în orice loc. Este un spaţiu perfect singular, care doar şi-a pierdut omogenitatea, adică principiul raporturilor sale metrice sau conexiunea propriilor sale părţi, astfel încât racordurile să se facă într-o infinitate de moduri. Este un spaţiu de conjugare virtuală, surprins ca pur loc al posibilului. Ceea ce manifestă, într-adevăr instabilitatea, eterogenitatea, absenţa de legătură a unui asemenea spaţiu este o bogăţie de potenţialuri sau de singularităţi, care sunt ca un fel de condiţii prealabile ale oricărei actualizări, ale oricărei determinări" (*Imaginea-mişcare*, 156-157).

„Spaţiul oarecare" este elementul genetic al imaginii-afecţiune. Dacă icoana este „semnul" în care o trăsătură este exprimată de o faţă sau de un echivalent al acesteia, „calisemnul" („*Qualisigne*" provenit din latinul *qualia,* care înseamnă „trăsături") este semnul în care o trăsătură-putere este exprimată de un „spaţiu oarecare". Aşa cum fotograma face vizibilă acea percepţie „în lucruri", la fel calisemnul face vizibile trăsăturile dintr-un spaţiu descentrat. Calisemnul se află la limita sistemului senzori-motoriu, punctul în care imaginile nu mai sunt legate printr-o grilă spaţio-temporală. Trăsăturile exprimate în „spaţiul oarecare" compun „materia" genetică din care configuraţiile locale ale trăsăturilor pot fi compuse. Dacă icoana menţine o legătură limitată cu coordonatele simţului comun, calisemnul nu reţine niciuna.

Există mai multe modalităţi de a construi un „spaţiu oarecare". Există soluţia lui Fritz Lang. În lupta dintre lumină şi întuneric, umbre dinamice, zone iluminate, striaţiuni, contururi estompate înzestrează imaginea cinematografică cu o viaţă non-organică, transformând spaţiul într-o dimensiune nelimitată. Apoi, există posibilitatea abstracţiunii lirice realizată prin alternarea

actualului şi a virtualului care exprimă un interval alternativ între stări de lucruri şi virtualitatea din care acestea provin. În filmele unui regizor precum Robert Bresson sau în filmele lui Dreyer, descoperim spaţii albe, gri şi negre încărcate moral, fiecare fiind echivalentul unei anumite decizii din gama celor pe care protagoniştii le au la dispoziţie. Însă „spaţiul oarecare" este produs atunci când un protagonist alege tocmai actul de a alege, atunci când devine conştient că alege un mod de a crede. Albul nu mai este prizonierul negrului şi nu se mai extinde în gri, ci toate trei devin în „spaţiul oarecare" componentele posibile ale unei lumi noi:

> „Trecem de la un ansamblu închis, pe care îl fragmentăm, la un întreg spiritual deschis pe care îl creăm sau recreăm. Sau Dreyer: Posibilul a deschis un spaţiul ca dimensiune a spiritului (a patra sau a cincea dimensiune). *Spaţiul nu mai este determinat, a devenit spaţiu oarecare identic cu puterea spiritului,* cu decizia spirituală mereu reînnoită: tocmai această decizie constituie afectul sau auto-afectarea şi ia asupra racordarea părţilor" (*Imaginea-mişcare*, 166-167).

O altă modalitate de a construi un „spaţiu oarecare" este prin intermediul culorii. El creează în cazul anumitor stiluri regizorale o capacitate de absorbţie: un anumit mod de a utiliza culoarea absoarbe elemente eterogene într-un mediu afectiv. Un asemenea stil se poate întâlni la Antonioni, începând cu *Il Deserto rosso*. În filmele sale, spaţiul color tinde spre neantizare. Filmele sale explorează cadrul gol, peisajul abandonat, lumea fără locuitori, toate realizate printr-o paletă care extrage din lucruri culoarea – cea care dă atmosferă unui spaţiu pe cale de dispariţie. Culoarea dă spaţiului puterea neantului. Spaţiul nu este devitalizat, inactiv, ci, dimpotrivă, plin de potenţialitate. Încă de pe vremea când regizase *Aventura*, Antonioni căuta planul gol, spaţiul depopulat. În finalul *Eclipsei*[76], toate planurile, aşa cum arată şi titlul, sunt corectate de vid. Antonioni a căutat un spaţiu deşertic (*Il Deserto rosso, Zabriskie Point*) la limita figurativului. Ţinta sa a fost să ajungă la

nonfigurativ printr-un procedeu care constă într-o eclipsă a feţei, într-o obliterare a personajelor.

Iată că există două tipuri de „spaţii oarecare”, fie deconectate, fie vide, ambele însă fără coordonate, ambele exprimând virtualitate (potenţialitate pură), expunându-ne la trăsături şi puteri pure, independente de stările şi de lucrurile care le actualizează. O idee produsă de gândirea-cinema, nu este niciodată o idee în general, ci este întotdeauna consacrată unui domeniu deja circumscris, deja consacrată unui proces cinematografic. Ideile în cinema trebuie tratate ca potenţialuri deja anagajate într-un mod de expresie, consacrate unui mod de expresie şi trebuie să fie motivate de necesitate. A avea o idee în cinema înseamnă a inventa blocuri mişcare-timp, blocuri mişcare-durată pe care le foloseşte pentru fabrica mai multe tipuri de naraţiuni. La Bresson întâlnim destul de rar spaţii întregi. Spaţiile sale sunt trunchiate, deconectate de la un ansamblu. În *Pickpocket,* vedem, de pildă, mâna hoţului de buzunare care sustrage bani sau portofele fără ca victimile sale să observe sau să bănuiască ceva. Dar de fiecare dată nu ne este arătat corpul întreg al personajului, spaţiul este înfăţişat ca o serie de particule ale cărei conexiuni nu este niciodată predeterminată. Există şi regizori care activează spaţii întregi. Însă spaţiul bressonian este fragmentat. Aceste mici particule de spaţiu vizual ale căror conexiune nu este dată în avans pritr-o conexiune. Valorizarea cinematografică a mâinii în imagine şi acest tip de spaţiu creează o relaţie. *Racordul* acestor mici particule de spaţiu bressonian nu poate fi decât o mediere, nu poate stabili decât o legătură manuală, tactilă cu un spaţiu extra-câmp, în afara cadrului. Bresson îşi plasează hoţul într-un spaţiu fragmentat, elementele variate ale gării fiind izolate unele de altele, prinse în cadraje ca obiecte trunchiate incomplete eterogene. Montajul părţilor de obiecte nu dezvăluie o posibilă legătură de conectare. Bresson ştie să păstreze foarte bine atenţia spectatorului conectată şi la ceea ce se află în afara câmpului de acţiune al cadrului, deschide potenţialuri care permit să ne imaginăm activitatea care are loc în afara cadrului. Din această cauză, pentru Bresson, actorii sunt modele şi interpretarea actorului

de cinema trebuie să se producă în afara sa, să fie palpabilă: să vizeze, cum spune Paul Schrader, un spaţiu şi un cinema transcendental. De aceea, Bresson le cere actorilor săi neprofesionişti să nu joace, ci să exprime o alternativă între starea lucrurilor şi posibilitatea, virtualitatea care depăşeşte acea stare – alteritatea situaţiei. În fine, spaţiul oarecare este elementul genetic al imaginii-afecţiune. El nu mai are coordonate, ci este un potenţial pur, el aduce la iveală Puteri şi Calităţi pure independente de stările lucrurilor sau de mediul care le actualizează.

Imaginea-pulsiune

Imaginea-pulsiune este o stare între afecţiune şi acţiune. Fiind derivată din percepţia şi afecţiunea iniţială, ea reprezintă impulsul de a acţiona, deşi este distinctă faţă de acţiune. Vorbim despre imagini-pulsiune atunci când ne referim la instincte, idoli, origini primordiale. Lumea aceasta este calea de mijloc între „spaţiul oarecare" şi un mediu actual. Este un spaţiu fragmentat la fel ca un „spaţiu oarecare", dar inseparabil de o situaţie actuală. Însă este legat într-un asemenea fel încât situaţia actuală, mediul acţiunii este şi el modificat, ca şi cum ar fi un derivat al unui substrat turbulent. Între spaţiile virtuale oarecare ale afectelor şi mediul actual al acţiunilor, Deleuze identifică un domeniu care nu aparţine în mod clar „lumilor originare" sau impulsurilor (pulsiunilor, care pot fi definite şi ca instincte. Aceasta este imaginea-pulsiune asociată filmelor lui Buñuel. El raportează trăsăturile lumii sale filmice la o lume originară care „vuieşte în adâncul tuturor mediilor, care continuă sub ele. Această lume nu există independent de mediile determinate, ci, invers, le face să existe cu nişte caracteristici şi nişte trăsături care vin mai de sus, sau, mai degrabă, dintr-un adânc şi mai teribil" (*Imaginea-mişcare*, 178). Este un loc primordial asemenea celui din *Îngerul exterminator*. Deleuze desemnează două semne ale imaginii-pulsiune, *simptomul* şi *fetişul* (idolii). Simptomele sunt prezenţe ale pulsiunilor în lumea derivată şi idolii sau fetişurile sunt reprezentări ale fragmentelor. Simptomele şi

fetişurile sunt semnele compoziţiei imaginii-pulsiune. Aceasta este intermediarul între afecţiune şi acţiune, este compusă din *fetişuri* ale Binelui şi Răului: fragmente dispersate dintr-un mediu derivat, dar care se referă genetic la *simptome* ale unei lumi originare operând sub mediu.

Imaginea-acţiune

Dintre toate tipurile de imagini, imaginea-acţiune are cea mai mare afinitate cu naraţiunea şi narativitatea. Este un domeniu cinematografic mai uşor de definit. Calităţile şi puterile nu mai sunt expuse în *spaţii oarecare*, nu mai populează lumi originare, ci se extind într-un spaţiu-timp bine determinat şi clar circumscris. Pulsiunile şi afecţiunile sunt încarnate în comportamente, exprimate sub forma emoţiilor şi pasiunilor, compun o psihologie în sensul cel mai simplu. Acesta este domeniul realismului: „ceea ce constituie realismului e pur şi simplu aceasta: medii şi comportamente, medii care actualizează şi „comportamente care încarnează. Imaginea-acţiune este raportul dintre cele două şi toate variantele acestui raport" (*Imaginea-mişcare*, 199). După cum ne amintim din ontologia bergsoniană, emergenţa unei imagini vii – fie ca centru de indeterminare sau ca fiinţă conştientă – duce la „curbarea" spaţiului ei înconjurător, formând o sferă în jurul imaginii vii care este punctul central. În acest sens, mediul efectuează o sinteză globală, formând un mediu de forţe, de acţiuni şi reacţii care se actualizează în calităţi şi puteri. El operează o sinteză globală a acestor calităţi şi puteri, „este el însuşi Ambianţa sau Înglobantul" – ceea ce înglobează, ceea ce înconjoară, ceea ce se închide în sine ca un glob. Mediul reprezintă o configuraţie de forţe care apasă asupra imaginii vii şi instigă imagina vie la acţiuni şi la reacţiuni. Imaginea-acţiune presupune întotdeauna un mediu de forţe ambiental şi acţiunile şi reacţiunile corespunzătoare unui individ. „Mediul şi forţele sale se curbează, acţionează asupra personajului, îi lansează o provocare şi constituie o situaţie în care este prins. Personajul reacţionează la rândul său (acţiune propriu-

zisă) astfel încât să răspundă situaţiei, să modifice mediul sau raportul său cu mediul, cu situaţia, cu alte personaje”[77]. Ca domeniu al situaţiilor concrete şi actuale, imaginea-acţiune aparţine domeniului peirceian al Secundităţii – totul este actualizat într-o acţiune, totul este individuat în situaţii. Peirce arată că un lucru real, actual nu poate apărea decât printr-o reacţie cu alt lucru, actualul implică bipolaritatea, diadele, opoziţiile, reacţiile şi rezistenţele. „Acţiunea, în ea însăşi, este un duel de forţe, o serie de dueluri: duelul cu mediul, duelul cu ceilalţi, cu sine”[78].

Una dintre structurile fundamentale ale imaginii-acţiune este ceea ce Deleuze numeşte *la grande forme*, ce constă într-un mediu de forţe care realizează o Situaţie (S) iniţială, o confruntare de forţe care implică o Acţiune (A), urmată de o modificare ulterioară a Situaţiei (S):S-A-S. Această imagine-acţiune sau reprezentare organică este bipolară, dintre care primul pol se referă la organizarea organică şi celălalt pol la funcţia sa. Primul se numeşte „synsemn” (*synsigne*) fiind un set de puteri-trăsături actualizate într-un mediu, într-o stare de lucruri sau într-un spaţiu-timp determinat: „synsemnul este un ansamblu de calittăţi-puteri în măsura în care sunt actualizate într-un mediu, într-o stare de lucruri sau într-un spaţiu-timp determina” *(Imaginea-mişcare,* 216). Al doilea va fi numit „binom” de către Deleuze (*binôme*) pentru a desemna orice duel, pentru a desemna ceea ce este propriu-zis activ în imaginea-acţiune. Synsemnul şi binomul sunt semnele compoziţionale ale Formei mari (*la grande forme*) a imaginii-acţiune.

La grande forme este dominantă în mai multe genuri şi stiluri cinematografice clasice. Ea poate fi întâlnită în documentare, western, chiar şi în *film noir*. Imaginea-acţiune respectă mai multe legi formale. Prima dintre acestea este o lege structurală şi are în vedere dispoziţia forţelor ca elemente componente ale unui întreg organic – o anumită configuraţie a peisajului atât ca forţă constitutivă, cât şi ca mediu în care se întâlnesc forţele individuale, curbura specifică a mediului şi afinităţile diferitelor personaje pentru anumite elemente

ale *background-ului*: alternanţa dintre planuri interioare şi planuri exterioare, panoramări şi prim-planuri.

Cea de-a doua lege are în vedere trecerea de la mediu la acţiune. Potrivit acestei legi, sinsemnul trebuie să se contracte într-un binom: forţele înconjurătoare trebuie să conveargă într-o confruntare de maximă încordare (punct culminant), de cele mai mult ori aceasta producându-se printr-un montaj ce alternează acţiuni interdependente.

A treia lege este legea „montajului interzis", care are în vedere ca forţele conflictuale să se întâlnească într-un singur plan (în westernuri şeriful şi banditul se întâlnesc într-un singur plan pentru duel).

Legea a patra este desemnată de Deleuze prin cuvântul *emboîtement* – „încastrare. Această lege are în vedere închiderea unui duel în interiorul altui duel ca şi cum am închide o cutie mică într-una mai mare. Ultima lege este legea „marii distanţe" (*grand écart*) care se întinde între înglobant şi erou, între ambienţă şi punctul culminant, ceea ce înseamnă că o distanţă separă situaţia iniţială de confruntarea finală. „*Este nevoie de o mare distanţă între situaţia şi acţiunea viitoare, dar această distanţă nu există decât pentru a fi acoperită, printr-un proces marcat de cezuri, ca de tot atâtea progresii şi regresii*" (216).

Toate acestea sunt legi subordonate narativ. Ele structurează synsemnele mediului şi binoamele acţiunilor, dar geneza synsemnelor şi a binoamelor este marcată de un al treilea tip de semn – *amprenta*. Trebuie „ca situaţia să impregneze profund şi continuu personajul […] şi personajul impregnant să izbucnească în acţiune, la intervale discontinue"[79] Devine clar că există filme care funcţionează în calitatea de imagine-acţiune. Aceasta acoperă o varietate impresionantă, fiind, până la urmă trăsătura narativă a fiecărui film, desemnând ceea ce ţine de scheletul epic al unui film, funcţionând în interiorul unui sistem cauzal şi determinist.

Pe lângă situaţia narativă Situaţie-Acţiune-Situaţie a „formei mari", există şi o imagine-acţiune care se constituie după modelul Acţiune-Situaţie-Acţiune: „mica formă" (*la petite forme* a imaginii-acţiune). Aici

mişcarea vine din acţiunea echivocă (A) într-o situaţie clarificată (S) care face posibilă o acţiune modificată (A'), nouă. Modelul nu este nicăieri mai evident ca în filmul de comedie. Comicul se naşte din caracterul echivoc al acţiunilor personajelor. În *Trântorii*, îl vedem pe Chaplin, stând cu spatele la cameră, supărat că a fost părăsit de iubită. În realitate, când se întoarce cu faţa la aparat, vedem că amestecă un cocktail. Comicul este deci generat de semnul unei acţiuni echivoce. Semnul acesta este numit *indiciu*: semnul ocurenţei unei entităţi singulare. În cazul lui Chaplin şi al scenei din *Trântorii* este vorba despre un *indiciu al echivocului*. În alte situaţii, de exemplu atunci când dintr-o situaţie se omite o informaţie (comediile sunt pline de astfel de situaţii. Un bărbat vede sacoul prietenului său pe un scaun în dormitorul iubitei sale şi trage concluzia că cei doi au petrecut noaptea împreună), iar această omisiune duce la o neînţelegere amuzantă, generează comicul: acesta este un *indiciu de lipsă*.

Semnul genetic al formei mici (al celeilalte imagini-acţiune) este *vectorul*: un alt spaţiu se constituie la polul opus *„spaţiului-respiraţie* al formei organice" (marii forme a imaginii acţiune) – „un *spaţiu-osatură*, cu intermediari care lipsesc, elemente eterogene care sar de la unul la celălalt sau se conectează brusc. Nu mai este un spaţiu ambiant, ci un spaţiu vectorial, un spaţiu-vector, cu distanţe temporale"[80]. Acest spaţiu se regăseşte în filmele lui Mizoguchi, mai ales în panoramările şi planurile mobile orizontale lente şi lungi. Mişcarea camerei aduce laolaltă o serie întreagă de elemente eterogene – interioare şi exterioare. Spaţiul se construieşte pas cu pas, fiecare spaţiu are coordonatele sale geometrice proprii, propriile ritmuri temporale, propria intensitate dramatică, fiecare secvenţă autonomizează prezenţa intensivă a unui personaj sau unui eveniment. Spaţiul acesta nu este cu totul fragmentat sau deconectat asemenea spaţiului oarecare, dar nici nu participă cu totul la întreg, nu se unifică cu totul într-un întreg. Se păstrează eterogenitatea elementelor sale. Timpul se afirmă ca o funcţie a variabilelor spaţiale.

Ambele instanţe ale imaginii-acţiune urmează aceleaşi reguli conform cărora sistemul senzori-motoriu merge înainte prin selecţie şi coordonare. Percepţia este organizată prin diferite obstacole care trebuie trecute, acţiunea inventând mijlocul de a le depăşi.

Imaginea-reflecţie şi imaginea-relaţie

Imaginile-reflecţie, numite şi imagini ale transformării, sunt acele imagini care apar între imaginile-acţiune şi imaginile-relaţie, dar sunt şi un stadiu de tranziţie între cele două instanţe ale imaginii-acţiune (*la grande forme*, *la petite forme*). Imaginile reflecţie reprezintă o deformare, transformare sau transmutaţie a imaginii-acţiune. Aşa cum am văzut, în imaginea-acţiune, acţiunea şi situaţia relaţionează în cadrul celor două structuri narative de bază – *marea formă* şi *mica formă*. Imaginea-reflecţie permite o transformare, trecerea de la marea formă la mica formă. *Figurile* sunt semnele imaginii-reflecţie. Ele sunt semne care în loc să trimită la obiectul lor, oglindesc un altul. În forma sa cea mai simplă imaginea-relaţie stabileşte o relaţie reflexivă indirectă între marea formă şi mica formă. Această relaţie indirectă reflexivă introduce un al treilea element între acţiune şi situaţie. „Treitatea", „Terţitatea" sau categoria de „Thirdness" a lui Peirce este identificată ca o categorie a relaţiilor. În acest sens, imaginea-reflecţie are o afinitate cu imaginea-relaţie. Însă, spre deosebire de imaginea-relaţie, imaginea-reflecţie rămâne conectată la acţiune ca deformare, transformare sau transmutare a imaginii- acţiune, ca intermediar între acţiune şi relaţie.

Cinemaul lui Eisenstein produce două ipostaze ale imaginii-reflecţie, conceptul fiind clarificat de textul acestuia despre „Montajul atracţiilor". Se vorbeşte despre inserarea unei imagini speciale care pare să întrerupă fluxul acţiunii. În *Ivan cel Groaznic* – partea a II-a, Ivan află despre un complot împotriva sa. Ţarul pune atunci în scenă un spectacol de pantomimă în care se sugerează pedepsirea inamicilor ţarului. O reprezentaţie teatrală prefigurează o acţiune viitoare: o acţiune teatrală ficţională (A') intervine între situaţia

(S) şi acţiunea (A) reală a filmului. Acţiunea ficţională este şi un indiciul unei acţiuni reale care se pregăteşte, un semn-echivoc care va fi clarificat numai de o acţiune viitoare. Spectacolul este o reflectare indirectă a morţii lui celui care mărturiseşte complotul şi sugestia că Ivan îşi va înfrunta duşmanii (marea formă). Spectacolul de pantomimă aparţine micii forme care este inserată în marea formă prin intermediul reprezentării teatrale. În alt film, Eisenstein marchează bucuria unor ţărani printr-un foc de artificii – o reprezentare *plastică* reflectă indirect o situaţie reală. Marea formă (situaţia grandioasă a exploziei de artificii) este inserată în mica formă (reacţia ţăranilor) printr-o reprezentare sculpturală sau plastică. Imaginea inserată este un al treilea element într-o secvenţă binară, un semn al relaţiei (figură scenografică, *indiciu* care prefigurează o acţiune viitoare în *Ivan cel Groaznic,* figură *plastică*, care înglobează o mică formă în cel de-al doilea exemplu), deci o imagine care duce acţiunea şi situaţia către o limită extremă, care le ridică binarismul la o a treia putere care trece dincolo de dualismul lor constitutiv: o imagine care împinge imaginea-acţiune către imaginea-relaţie. Pe lângă aceste două imagini-reflecţie, Deleuze identifică şi alte două semne: „imaginea inversată" (figuri ale inversiunii) şi „imaginea discursivă" (figuri ale discursului). Însă în recapitularea imaginilor şi semnelor din *Cinema 2*, cele patru categorii sunt reduse la trei: semnele de compoziţie ale imaginii-reflecţie devin „figuri ale atracţiilor" (Eisenstein – reprezentări plastice şi teatrale), figura de inversiune (care oglindeşte propriul obiect, dar inversându-l, răsturnându-l) şi figura discursivă, care apare în filmele târzii ale lui Chaplin: de la burlescul începutului Chaplin trece în filme precum *Marele dictator* la un cinema (la care se adaugă invenţia sunetului) al figurilor discursului. Problemele iniţiale ale acţiunii sunt transformate, situaţiile sunt transformate de discurs. Ordinea socială, pare să ne spună Chaplin creează o ereditate pentru dictatori în loc să creeze o ereditate pentru libertate şi toleranţă. Chaplin împinge mica formă la o limită extremă care o face să se întoarcă la marea formă.

Toate aceste clasificări ale marii forme şi ale micii forme, categoriile şi subcategoriile imaginilor sunt secundare. Mai important este procesul prin care acţiunea este dusă la extrem, generându-se complementarităţi între cele două forme, alunecări dintr-o formă în alta sau, dimpotrivă, separări clare în care situaţia şi acţiunea sunt aduse într-o relaţie indirectă mentală.

În primul caz, Micul şi Marele au un al treilea sens, „desemnând Viziuni care merită cu atât mai mult numele de Idei", cinematograful de acţiune al lui Werner Herzog fiind cel mai bun exemplu în acest sens[81], o operă care se distribuie în două teme centrale – supraomul şi subomul. În aceste filme, „acţiunea nu e cerută de situaţie, este o întreprindere nebunească, născută în mintea unui iluminat, care pare singura capabilă să lumineze mediul întreg […] Există deci în acelaşi timp o dimensiune halucinatorie, prin care spiritul acţionând se ridică până la nelimitatul din Natură, şi o dimensiune hipnotică prin care spiritul înfruntă limitele pe care Natura i le opune"[82]. Pentru filmul *Inimă de sticlă*, Werner Herzog şi-a hipnotizat actorii. Scenariul a fost adaptat pe baza unui capitol din romanul lui Herbert Achternbusch, *Ora morţii*, care, la rândul său, era bazat pe o legendă din Bavaria despre un ţăran-profet care a prezis, asemenea lui Nostradamus, sfârşitul lumii printr-un cataclism. În filmul lui Herzog, păstorul Hias are viziunea apocaliptică a distrugerii prin foc şi a înnebunirii unui oraş întreg în urma arderii sticlăriei şi a pierderii secretului fabricării unei sticle-rubin preţioase. Hipnoza este folosită într-un film despre nebunia colectivă, un film în care, deşi personajele sunt conştiente de proporţiile catastrofei care va veni, ele continuă pe acelaşi drum sortit pieirii. Cu alte cuvinte, jocul actoricesc este stilizat în aşa fel încât, asemenea somnambulilor, actorii să pară a fi într-o transă. Mişcările lor sunt fluide, trădează o imponderabilitate, se despart de comportamentele şi gesturile obişnuite pentru a crea o atmosferă de halucinaţie şi de delir colectiv, care se intensifică pe măsură ce sfârşitul se apropie. Titlul spune totul: personajele trăiesc o stare

interioară extrem de sensibilă şi de fragilă însoţită de o transparenţă glacială. Herzog încearcă să facă vizibile stări interioare care, văzute dintr-un anumit punct de vedere, devin transparente (de sticlă). Chiar şi în *Ţinuturi ale liniştii şi ale întunericului*, unde lucrează cu surdomuţi sau în alte filme în care unele personaje sunt debili mintali, Herzog urmăreşte comunicarea aceleaşi transparenţe. În *Inimă de sticlă*, peisajul bavarez „adăposteşte opera hipnotică a sticlei-rubin, dar se depăşeşte încă şi mai mult în peisajele halucinatorii care cheamă la căutarea marelui abis al Universului. Astfel, Marele se realizează ca Idee pură, în dubla natură a peisajelor şi a acţiunilor”[83]. Într-adevăr, efectul obţinut sugerează privirea unei picturi în mişcare. Trecutul este vag definit, acţiunea pare a se petrece la sfârşitul secolului al XVIII-lea, în perioada preindustrială, iar peisajele nonidentificabile geografic nu poartă o amprentă clară a epocii. Putem aproxima perioada în care se petrece acţiunea filmului numai după costume. Filmul a fost turnat în Bavaria, Irlanda, Elveţia şi lângă un gheţar din Alaska. Numai că în poveste toate peisajele sunt considerate a fi bavareze, ca şi cum lumea s-ar transforma, ca şi universul s-ar grăbi să se sfârşească potrivit profeţiei lui Hias care este în acelaşi timp şi naratorul poveştii. În mişcarea camerei de filmat, în fluiditatea spaţiilor şi a interpretărilor, Herzog expune o metafizică implicită. În ultima scenă a filmului, care se petrece pe o stâncă de 300 de metri în formă de piramidă aflată în mijlocul oceanului, Hias are viziunea unui bărbat priveşte orizontul din vârful insulei de piatră. El aparţine unei comunităţi care, pentru că trăieşte la marginea lumii locuite, nu a aflat că Pământul este rotund, ci crede în continuare că este un disc plat care se termină cu un abis îndepărtat. Ani întregi, bărbatul priveşte marea şi orizontul. După câţiva ani, alţi trei i se alătură. Într-o zi, cei patru hotărăsc să ia o barcă pentru a merge până la capătul lumii. Se aventurează pe mare cu o barcă mult prea mică. În ultimul plan al filmului, oceanul se întunecă şi cei patru bărbaţi din barcă se pierd în griul mării deschise. Pe ecran apare scris: „Este poate un semn de speranţă că păsările i-au urmat în necuprinsul

vast al oceanului”. Omul care priveşte orizontul alege să descopere forma Lumii. Pleacă în „căutarea marelui abis al Universului”, pare să ne spună Herzog.

În al doilea caz, cel în care situaţia şi acţiunea sunt puse într-o relaţie indirectă mentală, regizori precum Akira Kurosawa lărgesc marea formă, prin formularea unor interogaţii metafizice inserate în situaţii şi din crearea unor protagonişti care devin *amprentă* cosmică. Întotdeauna situaţiile create de el nu au legătură cu ceea ce face un samurai, ci cum ar trebui să trăim, ce înseamnă să fii samurai. Întrebarea depăşeşte întotdeauna situaţia şi aduce de obicei sfârşitul protagonistului. Kurosawa depăşeşte deci acţiunea către o întrebare. Acţiunea este dezangajată, este impregnată de intensitatea întrebării. La Mizoguchi, duce acţiunea la extrem atunci când o lume a suferinţăei desface liniile universului, aduce la iveală o realitate deconectată neoreientată. Atunci când conexiunile cosmice ale unei linii continue a universului sunt întrerupte, imaginea-mişcare ca întreg începe să se prăbuşească, deoarece legăturile sale senzorimotoare care susţin imaginea-mişcare sunt ameninţate de apariţia unui spaţiu deconectat. Un asemenea spaţiu dispersiv, asemenea spaţiului lui Mizoguchi este simptomatic pentru surparea, încetinirea şi întreruperea legăturilor senzorimotoare şi a disoluţiei imaginii-mişcare.

Imaginile-relaţie sunt imaginile mentale care desemnează o relaţie. Ele sunt cel mai vizibile în filmele lui Hitchcock. În *Vertigo*, de pildă, acţiunea se structurează în jurul relaţiilor mentale. Protagonistul încearcă să refacă imaginea unei femei pierdute în persoana altei femei. Încearcă, altfel spus un transfer de identitate, imaginea stabilind o relaţie cu o imagine mentală a trecutului. Nu e deloc întâmplător că pe eroină o cheamă Madelaine. Toate filmele sale sunt concepute ca un set de relaţii, care capătă apoi o dezvoltare logică. Deşi aceste filme descriu relaţii mentale foarte complexe, sunt susţinute formal de intenţionalitate şi de sistemul senzori-motor. Imaginile-relaţie stabilesc relaţii între celelalte tipuri de imagini care compun filmele formei organice a acţiunii. Imaginile se referă de fapt la interpretare şi la gândire.

În cazul filmelor din categoria imaginilor-mişcare, ele reprezintă legea creată de sistemele senzori-motorii.

Imaginea-relaţie este pusă de Deleuze în legătură cu categoria peirceiană de „Thirdness". Cu alte cuvinte, ea indică o lege, reprezintă un element simbolic (semiotic). Este vorba despre o imagine care ia drept obiect al gândirii sale acele obiecte care au o existenţă în afara gândirii. Personajele şi spectatorii au acces la imaginea mentală, fiind din ce în ce mai mult reduşi la situaţii pur optice: sistemul senzori-motoriu este întrerupt, declanşându-se astfel criza imaginii-mişcare. Speciile imaginii-mişcare sunt atât de profund legate de sistemul senzori-motoriu care defineşte mişcarea încât, atunci când acesta se „prăbuşeşte" (este întrerupt), o nouă imagine se naşte – *imaginea-timp*.

După ce am trecut în revistă categoriile, speciile şi subspeciile imaginii-mişcare ar trebui să remarcăm faptul că Deleuze nu este un semiotician în adevăratul sens al cuvântului, chiar dacă recurge frecvent la categoriile lui Peirce. Catalogarea semnelor nu este obiectivul său principal. Pentru el, „semnele" cinematografice sunt pur şi simplu tipurile de imagini specializate într-un plan vast şi variat de imagini. Toată această taxonomie este destinată unei emancipări a gândirii prin prisma imaginii, prin capacitatea ei de a face vizibile afecte, energii, ritmuri, vectori, idei şi relaţii mentale. Aceste modalităţi de a „vedea" există de la începuturile artei cinematografice. Regizorii care au explorat cinemaul ca artă au făcut posibilă existenţa lor.

Regimul cristalin al imaginii-timp

> *„Dacă mi-ar fi fost lăsată îndeajuns de multă vreme ca să îmi pot duce la îndeplinire opera, i-aş descrie în primul rând pe oameni, chiar dacă i-aş face astfel să semene cu nişte fiinţe monstruoase, ca ocupând un loc atât de mare, alături de cel atât de restrâns care le este rezervat în spaţiu, un loc dimpotrivă prelungit fără de măsură, de vreme ce ei ating simultan, ca nişte uriaşi cufundaţi în ani,*

epoci, trăite de ei la atât de mare distanţă, între care atât de multe zile s-au aşezat – în Timp”[84].

Cum anume este marcat începutul unui act de creaţie în cinema? Când anume (în ce stadiu al genezei sale) se poate spune că filmul începe să existe? Tarkovski pare să creadă că filmul începe să existe atunci când o imagine se formează în mintea regizorului: „este acel moment în care în faţa privirii interioare a autorului apare o imagine a filmului: aceasta poate fi o serie de episoade deja dezvoltate în detaliu sau poate conştiinţa unei texturi estetice sau atmosfere emoţionale care se poate apoi materializa pe ecran. […] el [autorul] începe să fie un artist atunci când în mintea sa sau chiar în film propriul său sistem de imagini începe să se formeze”[85]. Pentru regizorul rus, avantajul mediului de expresie cinematografic este faptul că, prin mijloacele sale de expresie, se poate crea o ţesătură de imagini ale timpului. Cinemaul îşi inventează un limbaj, propriul său limbaj, propriile sale unelte formale pentru a crea o imagine a timpului în interiorul planului. Nu este însă vorba despre o imagine a timpului abstract, ci a duratei reale. Pentru autorul filmului *Oglinda*, folosirea mediului cinematografic pentru simpla ilustrare era greşită tocmai pentru că ignora adevăratul său potenţial, „posibilitatea de a imprima actualitatea timpului”. Timpul, prins în formele şi manifestările sale factuale, este, pentru Tarkovski, ţinta misiunii artistice a cinemaului, acesta înglobând bogăţia şi posibilităţile sale de evoluţie formală. Mergem la cinema pentru a regăsi timpul pierdut sau timpul nu încă trăit, care concentrează în imagini şi acutizează experienţa trăită, care te întoarce la viaţă prin „violenţa” expresiei (senzaţia reală transformată în hipersenzaţie artistică):

> „Care este esenţa activităţii unui regizor? Am putea-o defini prin sintagma «a sculpta în timp». La fel cum sculptorul ia blocul de marmură pentru ca, fiind conştient de trăsăturile interioare ale operei sale, dă la o parte tot ceea ce nu îi aparţine acesteia, regizorul dintr-un bloc de timp făcut dintr-o mulţime enormă de fapte vii, taie şi renunţă la tot ceea ce nu îi aparţine şi nu poate folosi, lăsând

numai ceea ce aparţine filmului finalizat, ceea ce se va dovedi folositor imaginii cinematografice”[86].

Tarkovski respinge ideea sincretismului artei cinematografice potrivit căreia imaginea unui film este eminamente compozită, fiind un amestec de elemente ce aparţin mai multor arte: arta dramatică, proză, actorie, pictură, muzică. De fapt, susţine el, influenţa exagerată a acestor alte arte poate reduce cinemaul la un hibrid mediocru. Cinemaul nu poate fi un amalgam de principii artistice ale artelor vecine. O alăturare a gândirii literare şi a formei picturale nu poate constitui imaginea cinematografică. Dificultatea cu care se confruntă creatorul filmului de artă constă în alegerea şi asamblarea fragmentelor de secvenţe factuale, în a şti, a vedea şi a auzi ceea ce se află *între* acestea şi ce fel de legătură le ţine împreună. Aceasta este de fapt gândirea-cinema. Se poate eşua foarte uşor mergând pe căile teatrului – construcţia de intrigă pornind de la anumite personaje date –, activând categorii şi sisteme de expresie mult prea literare pentru a juca un rol central în construcţia imaginii cinematografice. Cinemaul trebuie să fie liber să aleagă şi să alăture elemente extrase dintr-un bloc de timp autentic, să aducă împreună elemente eterogene, să creeze succesiuni, planuri şi secvenţe în care urmărirea constantă (continuitatea) a unui personaj nu este obligatorie. Intuiţia duratei se traduce în imagine prin fenomene iraţionale din punctul de vedere al secţiunilor imobile (cronologice) ale mişcării, dar raţionale din punctul de vedere al experienţei subiective a duratei. Cinemaul este capabil să opereze cu orice element care se extinde în timp, poate extrage din domeniul vieţii regiuni din ce în ce mai ample. Poate realiza, de pildă, juxtapunerea unei persoane şi a unui mediu nelimitat, integrându-l într-o configuraţie din care (cel puţin teoretic) poate face parte orice număr de personaje, imaginile raportându-se nu numai la protagonist, ci comunicând cu o lume întreagă (Întregul). Cinemaul este capabil să creeze o serie de priviri extrem de variată, însă imaginea cinematografică rămâne în mod esenţial o configuraţie de elemente care „spun” ceva despre durată, care sunt luări de poziţie asupra ei: o

configuraţie de elemente *în timp* interioară imaginilor (planurilor) luate de aparat. Ritmul este cel mai important aspect al imaginii de cinema: pentru Tarkovski el exprimă „*curgerea timpului (durata) în interiorul planului*”. O imagine cinematografică eficientă nu se poate construi fără acest *sens* al timpului, care apare deja în timpul turnării (nu în timpul montajului), existând în interiorul planurilor neprelucrate. Organizând sensul implicit al timpului din secvenţa filmată, montajul reuneşte cadre şi planuri care conţin (deja) durata în interiorul lor. Ca structură ritmică, muzicală, timpul pulsează în interiorul materialului brut al cinemaului.Din acest motiv, Tarkovski descrie creaţia cinematografică ca o „sculptură” (cioplire?) în timp. Impunerea unei cronologii abstracte nu face decât să oprească variaţia universală a devenirii momentelor trăite. Lecţia lui Tarkovski se poate rezuma în modul următor: o imagine de cinema se naşte nu numai atunci când „trăieşte” în timp, ci şi atunci când timpul curge în interiorul imaginii, în interiorul fiecărui plan. Pentru a îndeplini o mizăatât de ambiţioasă, fiecare regizor impune propria Idee despre durată, impune dimensiunii-timp propria descriere.

În starea sa cea mai pură, viaţa este variaţie haotică absolută, o durată definită numai de întâlnirea obiectelor şi percepţiilor. Iar această durată stă la baza vieţii. Este o tranziţie, un schimb care este substanţa însăşi a vieţii. Durata este „*devenirea care dăinuie”* (*Le Bergsonisme*). Locul pe care îl ocupăm în interiorul duratei, locul pe care îl ocupăm în timp – Proust face trimitere la el în ultimele rânduri ale *Timpului regăsit* – se stabileşte în funcţie de mai multe dimensiuni: interpretarea experienţei prezentului, amintirile noastre şi de imaginarea (proiecţia în imaginaţie a) viitorului. În lumea fizică, ne reprezentăm timpul prin intermediul mişcării în spaţiu, prin intermediul înlănţuirilor senzorimotoare ale cronologiei. Timpul abstract, timpul cronologic, este diferit de experienţa timpului pur, de experienţa variaţiei universale. Altfel spus, de experienţa duratei. Însă, dacă singura noastră reprezentare a timpului depinde de propria noastră percepţie, dacă timpul este redus la relaţia

fundamentală dintre memorie şi durată, experienţa noastră temporală va îngloba două viziuni concurente: prima va constitui axa timpului „obiectiv" al lumii, a doua va restitui acel timbru luminos desprins din configuraţiile memoriei şi imaginaţiei. Ne întoarcem la *contracţia* descrisă de Bergson: ne poziţionăm mai întâi în Trecut (trecutul în general) şi apoi căutăm imagini în anumite regiuni ale trecutului: „imaginea-contracţie" a timpului. Însă trecutul continuă să existe ca imagine virtuală, continuă să crească, să sporească, să acumuleze regiuni odată cu schimbarea pe care o aduce prezentul. El coexistă virtual cu prezentul care îl rememorează. În realitate, există două imagini ale timpului. Pe de o parte, există timpul cronologic al lumii noastre ordonate şi structurate, timpul intellectual, timpul abstract. Pe de altă parte, există un timp noncronologic, împotriva ceasului – timpul experienţelor, timpul amintirilor, al memoriei involuntare şi al imaginaţiei. Contracţia este experienţă haotică a prezentului – paradoxul trecutului şi al viitorului pe care ni le reprezentăm din locul întotdeauna schimbător al prezentului. Memoria se concentrează asupra localizării noastre în prezent, asupra localizării regiunilor de trecut relevante şi asupra proiecţiei variantelor de viitor posibil. Creăm constant imagini despre noi înşine în prezent, ne construim identitatea (identităţile – eu este întotdeauna un altul) prin intermediul amintirii şi imaginaţiei:

> „Fără îndoială ne regăsim într-o mişcare – pe care o vom examina mai târziu – prin care prezentul care dăinuie se divide în fiecare clipă în două direcţii, una dilatată şi orientată către trecut, cealaltă contractată, care se contractă spre viitor […] este clar că memoria este identică cu durata, că este coextensivă cu durata" (*Le Bergsonisme*, 46, *trad. mea*).

Trei elemente sunt responsabile pentru dimensiunea-timp care contribuie la formarea identităţii: durata ca schimbare şi devenire continuă, memoria ca propria noastră conştiinţă asupra duratei (imagine a duratei) şi conştientizarea momentelor trecut, prezent, viitor din care conştiinţa noastră de sine se desprinde şi se creează. Toate acestea se află într-o continuă mişcare şi

interacţiune, chiar dacă – în aparenţă, dar *numai în aparenţă* – timpul pare un fenomen constant şi identităţile noastre par neschimbătoare. Cinemaul poate amesteca aceste trei planuri, poate realiza imagini în care ele să devină indiscernabile. Viitorul poate deveni imagine virtuală a percepţiei, însă o imagine căreia îi va veni rândul să fie actualizată într-un prezent. În film însă, planurile duratei, al imaginaţiei, al memoriei şi sensul nostru despre trecut, prezent şi viitor pot deveni indiscernabile: ele pot fi amestecate, timpul poate fi reversibil, lumea actuală şi cea virtuală se cristalizează împreună. Modul în care timpul este de obicei structurat este deconstruit. Memoria şi imaginaţia încep să se reflecte una în cealaltă într-o manieră care creează o conştiinţă de sine dezorientată. Ne amintim modul în care Antonioni prezenta, în *Deşertul roşu*, conştiinţa de sine a unui personaj nevrotic sau modul în care conştiinţa de sine este restituită în imaginile *Anului trecut la Marienbad*. Modul în care timpul se cristalizează în imaginea cinemaului modern este o noutate comparabilă cu intuiţia relativităţii în fizica teoretică:

> „Ceea ce constituie imaginea-cristal e operaţiunea cea mai fundamentală a timpului: pentru că trecutul nu se constituie după prezentul care a fost el, ci în acelaşi timp cu el, trebuie ca timpul să se dedubleze în fiecare clipă în prezent şi trecut, între care este o diferenţă de natură, sau, ceea ce e acelaşi lucru, dedublează prezentul în două direcţii eterogene, dintre care una se lansează către viitor, iar cealaltă cade în trecut. Trebuie ca timpul să se scindeze, chiar şi atunci când se aşază sau se desfăşoară: se scindează în două jeturi asimetrice dintre care unul face să treacă tot prezentul, iar celălalt păstrează întreg trecutul. Timpul constă în această sciziune şi pe ea, pe el îi vedem în cristal” (*Imaginea-timp*, 109).

„Imaginea-cristal” pune în evidenţă diferenţa dintre timpul metaforic şi durata pe care această metaforă îşi propune să o exprime. Experienţa trăită este un hibrid între un element-durată şi un element-spaţiu: primul ne permite să simţim timpul ca o progresie internă (ca o devenire care dăinuie – *le « présent» qui dure*), cel de-al doilea ne permite accesul la exterioritate, la un

exterior care se extinde spaţial (o mişcare). Ceea ce numim „conştiinţă" este un schimb între cele două. Memoria este alcătuită din imagini-amintire şi imagini-contracţie – cele două direcţii fundamentale ale percepţiei. Prin intermediul amintirii (platonismul explică înţelegerea ca reamintire), percepţia se pune în mişcare ca râul lui Heraclit şi creierul îşi reprezintă lumea prin organizarea amintirilor. O parte a acestei organizări este ceea ce numim cronologie – organizarea duratei eterogene, exprimată, asemenea scindării asimetrice, ca o progresie omogenă bazată pe mişcarea în spaţiu. Limbile ceasornicului exprimă timpul numai prin intermediul unei omogenităţi, prin reprezentarea unei progresii ordonate. Durata continuă însă să existe ca devenire noncronologică, însă această devenire este ascunsă de simţul comun fiindcă se prezintă acestuia printr-o schemă senzorimotorie. Înţeleasă ca devenire pură, durata este eludată de cronologie. Paradoxul constă în faptul că, deşi succesiunea cronologică era destinată înţelegerii duratei, ea ajunge până la urmă să o deformeze (să o abstractizeze). Cronologia cinematografică este o organizare a amintirilor ca o oglindă a percepţiei: o psihologie activată cu scopul de a înţelege Fiinţa. Din întregul continuu al memoriei, creierul încearcă să creeze imagini-amintire destinate înţelegerii memoriei ca viziune personală asupra duratei. Cinemaul poate realiza intuiţii ale Întregului (duratei), care pot fi organizate în instanţe ale trecutului şi instanţe ale viitorului. În imaginile sale, autorii realizează amprente ale duratei, ne confruntă cu o imagine a timpului, cu o senzaţie puternică a trecerii timpului. Ni se acordă acces la devenire, la schimbarea şi variaţia continuă a lumii, la enormitatea trecutului şi a viitorului. Înregistrarea pe care obiectivul camerei o face posibilă pune subiectivitatea într-o paranteză. Ea continuă să influenţeze, însă obiectivul ne permite să realizăm mulaje, modulări „obiective" ale timpului. Bergson a avut intuiţia faptului că ceea ce înţelegem prin cronologie este de fapt o abstracţie, însă intuiţia sa a fost înţeleasă greşit:

> „Bergsonismul a fost adesea redus la ideea următoare: durata ar fi subiectivă şi ar constitui viaţa noastră interioară. Şi, fără îndoială,

era nevoie ca Bergson să se exprime astfel, cel puţin la început. Dar, din ce în ce mai mult, va spune cu totul altceva: singura subiectivitate e timpul, timpul non-cronologic considerat în actul întemeierii lui, noi fiind cei care suntem interiori timpului, nu invers. Că suntem în timp pare un loc comun, dar e totuşi cel mai înalt paradox. Timpul nu este interiorul din noi, ci tocmai contrariul, el e interioritatea în care fiinţăm, ne mişcăm, trăim şi ne schimbăm" (*Imaginea-timp*, 111).

Deleuze nu a propus, prin regimurile imaginii-mişcare şi ale imaginii-timp, două sisteme opoziţionale ale sensului în cinema sau două moduri de reprezentare aflate în tensiune, ci, mai degrabă, un singur principiu care se actualizează în două regimuri ale imaginii: imaginea-mişcare, al cărei fundament ontologic este mişcarea captată de aparat, vederile suprinse de camera de filmat; şi imaginea-timp, care exploatează conştientizarea acestei mişcări pe care astfel o depăşeşte. În realitate, toate imaginile cinematografice sunt imagini-timp; fiindcă ele se nasc ca situaţii pur optice şi sonore pentru ca ulterior să fie organizate (prin intermediul montajului) în diferite naraţiuni. În cinemaul modern, viziunile şi punctele de vedere asupra narativităţii sunt secundare situaţiilor pur optice. În *Film Fables*, Jacques Rancière este de părere că Deleuze accentuează ideea unui principiu modernist care marchează autonomia operei de artă exprimată prin relaţia cu mediul, prin ceea ce numim *specificitatea mediului*. Atât cinemaul imaginii-mişcare, cât şi cel al imaginii-timp au posibilitatea de a realiza „identitatea originară dintre gândire şi non-gândire", o capacitate filozofică puternică.[87] Ca atare, cele două regimuri au în comun posibilitatea de a transforma clasificările cinemaului în uneltele de creaţie a unei noi gândiri. Rancière arată că cele două tipuri de imagini pot fi privite ca dimensiuni genetice, ca secvenţe ADN ale cinemaului. Cele două imagini sunt asemenea unor vieţi distincte născute din aceeaşi genă. Clasificările din *Cinema 1* îşi regăsesc un numitor comun în ideea că aparatul cinematografic divide timpul în secţiuni imobile – fotograme şi cadre – pe care le aduce laolaltă pentru a crea impresia timpului prin reprezentarea

mişcării în spaţiu. Dar planul era înţeles ca o secţiune mobilă a timpului: pentru că aduna fotogramele laolaltă pentru a crea o imagine-mişcare. Principiul de organizare al aparatului era cronologia (succesiunea): logica imaginii create este o reflectare a mişcării filmului în cameră şi în proiector. Însă această imagine nu este de ajuns pentru imaginea-mişcare. Mai este nevoie şi de o reflexivitate, o reflexivitate care îi permite cinemaului să privească asupra evoluţiei sale fotografice şi care demonstrează caracterul abstract al imaginilor create de aparatul cinematografic. Prin această reflexivitate, cinemaul poate explora idei despre timp, subiectivitate, memorie şi imagine: universul devine cinematografic în relexivitatea acestor ipostaze metacinematografice. Prin legătura imanentă între aparat şi spectacularitate (proiecţie şi vizionare), Deleuze caracterizează cinemaul imaginii-mişcare ca un sistem de expresie ce se organizează în jurul unor secţiuni din ce în ce mai mari într-o ordine cronologică. Planul este o extensie a succesiunii (secvenţei) fotogramelor; montajul este derivat din plan, iar din acest montaj se naşte naraţiunea bazată pe modelul cauză-efect. Numai că acest cinema nu exprimă timpul conform percepţiei personale, este mai puţin eficient în sens. În consecinţă, el identifică un tip de cinema care nu contează pe schema senzorimotorie pentru a exprima timpul şi care exprimă timpul în mod direct prin depăşirea acestei scheme. Principiul de organizare nu mai este cronologia, ci deconstruirea cronologiei cu intenţia de a exprima timpul ca durată (ca variaţie universală). Acest principiu de organizare creează un cinema al imaginii-timp. Prin detaşarea de cronologie, cinemaul nu mai realizează percepţii ale timpului construite pe un tip de reacţie senzorimotorie. Noutatea constă în crearea de descrieri cinematografice înţelese ca desfăşurare *în timp*, a unei imagini care abordează direct percepţia duratei.

Perioada de după cel de-Al Doilea Război Mondial marchează o cezură formală între cinemaul clasic şi cinemaul modern. O ruptură între imaginea-mişcare, ale căror instanţe şi specii formale le-am descris deja, şi imaginea-timp, despre care vom vorbi în continuare. Împărţirea în două perioade istorice este numai o

ipoteză de lucru. Nu există de fapt filme care să aparţină numai imaginii-mişcare sau numai imaginii-timp, acestea nefiind categorii pure. Ceea ce este important este actualizarea formală a unor anumite tipuri de imagini. Nu neapărat apartenenţa acestora la o anumită perioadă istorică sau la un anumit stil regizoral. În majoritatea filmelor din epoca clasică a cinemaului, naraţiunile s-au construit într-un regim organic: acţiuni senzori-motorii erau reprezentate în diferite tipuri de imagini: imaginea-percepţie, imaginea-afecţiune, imaginea-acţiune. Percepţia era organizată spaţial în imagini, iar „timpul" era reprezentat indirect prin intermediul mişcării şi montajului.

Însă, după 1945, anumiţi regizori încep să creeze procedee şi inovaţii vizuale care, susţine Deleuze, au capacitatea de a crea o imagine directă a timpului. Iar aceste noi strategii formale aparţin „regimului cristalin al imaginii-timp". Neorealiştii italieni (precum şi alţi regizori preocupaţi de înnoirea limbajului cinematografic) dau startul unui cinema vizionar. Spre deosebire de imaginea-mişcare, în care sistemul senzori-motoriu lega percepţiile de afecţiuni şi acţiuni, în cadrul imaginii-timp, reacţia (extinderea în acţiune) este uneori întreruptă: imaginea a capătă un aspect insuportabil, imposibil. Imaginile se deschid către construcţii mentale, către memorie şi către o percepţie „directă" a duratei.

Patricia Pisters citează un fragment din *Le bergsonisme* care descrie perfect trecerea de la imaginea-mişcare la imaginea-timp:

> „Să presupunem pentru un moment că apare o interferenţă în această mişcare-percepţie-articulare, o problemă mecanică a sistemului motoriu: recunoaşterea a devenit imposibilă (aproape un alt tip de recunoaştere subzistă, asemenea celui pe care îl vedem la acei bolnavi care descriu un obiect al cărui nume îl cunosc, dar de care nu se pot folosi; şi care repetă corect ceea ce li se spune, dar nu mai ştiu să vorbească spontan). Bolnavul nu ştie cum să se mai orienteze, cum să mai deseneze, adică, cum să descompună un obiect în funcţie de tendinţele motorii: percepţia sa provoacă numai momente difuze. Totuşi, amintirile există. Mai mult, ele continuă să fie evocate, să se întrupeze în imagini distincte, adică, să suporte

> traducerea şi rotaţia ce caracterizează primele momente ale actualizării. Ceea ce lipseşte este momentul final, ultima fază: aceea a acţiunii. Exact în momentul în care mişcările concomitente ale percepţiei sunt dezorganizate, imaginea-amintire rămâne la fel de nefolositoare, la fel de ineficientă ca o amintire pură şi nu mai poate să se extindă într-o acţiune. Iată primul fapt important: există cazuri de orbire şi surzenie psihică sau verbală în care amintirile supravieţuiesc" (Pisters, 75-76, *trad. mea*).

Există deci cazuri în care memoria şi timpul nu mai sunt imediat transformate în acţiune senzorimotorie. Într-o situaţie normală, trecutul este folosit ca funcţie a prezentului şi, dacă trecutul este actualizat, acesta este distins de prezentul care îl foloseşte. Imaginile-amintire şi imaginile onirice au în vedere memoria şi timpul, dar, fiindcă sunt recunoscute în relaţia lor cu prezentul, au legătură cu imaginea-mişcare. Dar ce se întâmplă când drumul de la virtual (trecut sau viitor) la actual (prezent) este blocat? Virtualul „vorbeşte" în numele său într-o asemenea manieră încât, în anumite cazuri, poate deveni indiscernabil de actual. Atunci când percepţia devine pur optică şi nu mai păstrează o legătură cu acţiunile senzori-motorii, aceasta intră în relaţie cu o imagine virtuală, cu o imagine mentală, o imagine-oglindă. Imaginea actuală şi cea virtuală formează un circuit atât de coerent şi cursiv încât ele nu mai pot fi distinse una de alta: actualul şi virtualul se vor cristaliza unul în celălalt. Din acest motiv, „descrierea" cinematografică a acestui fenomen poate fi numită *„regimul cristalin" al imaginii-timp*:

> „Vedem în cristal perpetua întemeiere a timpului, timpul non-cronologic, Cronos, nu Chronos. E puternica Viaţă non-organică ce îmbrăţişează lumea. Vizionarul, clarvăzătorul e cel care vede în cristal şi ceea ce vede el e tocmai ţâşnirea timpului ca dedublare, ca sciziune. Numai că, adaugă Bergson, această sciziune nu merge niciodată până la capăt. Cristalul într-adevăr nu încetează să schimbe cele două imagini distincte care-l constituie, imaginea actuală a prezentului care trece şi imaginea virtuală a trecutului care se păstrează: distincte şi totuşi indiscernabile şi cu atât mai indiscernabile cu cât sunt distincte, pentru că nu se ştie care e una şi care e cealaltă. E schimbul inegal, sau punctul de indiscernabilitate, imaginea mutuală. Cristalul trăieşte întotdeauna la limită, este el

> însuşi «limita alunecoasă între trecutul imediat care deja nu mai este şi viitorul imediat care nu este încă […], oglindă mobilă ce reflectă fără încetare percepţia în amintire»" (*Imaginea-timp,* 109-110).

Ceea ce vedem în cristal este „tâşnirea timpului" aşa cum există el în realitate, independent de punctul nostru de vedere: sciziune între o imagine actuală a prezentului trecător şi o imagine virtuală a trecutului depozitat coexistent (indiscernabil de) cu acesta. Timpul nu mai trebuie comunicat prin mişcare sau prin reprezentarea indirectă a montajului. Imaginea cinematografică începe „să sculpteze în timp", să creeze blocuri temporale. Cinemaul lui Béla Tarr este un exemplu al expunerii şi descrierii (cristaline) a blocurilor-timp. La el, filmul nu se mai mulţumeşte doar să redea, ci să facă vizibilă durata (virtualul), transformările şi devenirile din interiorul imaginii. Descrierea unor anumite fenomene temporale înseamnă, într-o descriere cristalină a cinematografului, a observa diferitele mutaţii ale imaginii. Timpul nu mai este derivat din mişcare, el apare *în* sine, dă naştere unor mişcări înşelătoare ce creează falsa continuitate în cinemaul modern: imaginile nu mai sunt legate între ele în montaj prin tăieturi, decupaje şi racorduri raţionale, ci printr-o falsă continuitate şi prin decupaje iraţionale şi racorduri false. Trupul nu mai este corp în mişcare (vehicul pentru acţiune). El nu mai este supus acţiunii, ci devine revelator al timpului: în filmele lui Antonioni postúrile trupului dezvăluie greutatea aşteptării la care timpul supune corpul. Imaginea cinematografică nu „există" în prezent. În prezent este numai ceea ce imaginea „reprezintă", nu imaginea în sine. Imaginea nu trebuie confundată cu ceea ce se reprezintă. Imaginea în sine este sistemul relaţiilor dintre componentele sale, adică un set de relaţii de timp din care „prezentul" – întotdeauna variabil, întotdeauna altul – se desfăşoară.

Din această cauză un regizor precum Tarkovski este atât de important pentru evoluţia limbajului cinematografic. El provoacă o metamorfoză a relaţiei dintre planul filmat şi montaj (descoperă, altfel decât Welles şi neorealişti, montajul, presiunea timpului în

interiorul planului). Planurile sale lungi, travelingurile şi panoramările sale considerate insuportabile de unii spectatori şi de o frumuseţe spirituală de alţii, fac vizibilă presiunea *duratei* în interiorul planului filmat. Prin Tarkovski, filmul capătă o „demnitate" ontologică nemaiîntâlnită. Dacă vrea să conteze ca mijloc autentic de descriere a lumii, imaginea cinematografică trebuie să facă vizibile relaţii de timp ce nu pot fi „văzute" într-un obiect reprezentat şi care nu pot fi reduse la prezent, ci la o coexistenţă a „feţelor" temporale.

O structură temporală, o imagine-timp trece dincolo de succesiunea empirică şi cronologică a trecutului, prezentului şi viitorului. Este o „durată" în care co-există mai multe durate: mai multe planuri temporale există împreună în ordine non-cronologică. Situaţiile pur optice şi sonore ale neorealismului intră în conflict cu situaţiile senzori-motorii ale realismului clasic. Spaţiul senzori-motoriu clasic are deja trasată o acţiune. O situaţie pur optică şi sonoră se stabileşte într-un „spaţiu oarecare" (*espace quelconque*), acesta fiind deconectat sau gol (se anunţă peisajul urban golit de prezenţa umană de la sfârşitul *Eclipsei* lui Antonioni). În neorealism, conexiunile senzori-motorii există numai fragmentar, declaşând criza imaginii-acţiune. Iau astfel naştere semnele pur optice (opsemnele) şi sonore (sonsemnele). Acestea se referă la o varietate de imagini, fie că vorbim despre banalitatea cotidiană, fie că ne referim la situaţii-limită, la imagini subiective sau la imagini ale copilăriei (vise expuse optic şi sonor în care personajul nu joacă, ci se vede pe sine însuşi jucând). Fellini este unul dintre maeştrii acestui tip de imagine. Ne amintim toate reveriile lui Guido, personajul-regizor din *Otto e mezzo*.

În *Umberto D* al lui Vittorio de Sica, servitoarea se opreşte din rutina zilnică pentru a-şi privi corpul de femeie însărcinată în oglindă. O situaţie senzori-motorie este întreruptă de un „act" optic, de un act de privire pură, neasimilat acţiunii filmului. La fel, în *Europa 51* al lui Rossellini o doamnă din înalta societate este supusă unor situaţii pur optice atunci când, vizitând locuinţele sociale dintr-un cartier sărac, ea priveşte diferitele imagini ale sărăciei şi ale suferinţei. Deşi aceste imagini sunt apoi integrate într-o

naraţiune coerentă, ele primesc o anumită autonomie în economia filmului: personajul devine şi el spectator. Situaţiile-limită sunt imagini atât de insuportabile, încât participarea la ele devine imposibilă. De această dată, personajul nu mai poate evada în acţiune. Imaginea îl obligă la pasivitate. Opsemnele şi sonsemnele apar la neorealişti (imaginile-fapt descrise de Bazin), dar sunt exploatate la adevăratul lor potenţial expresiv şi intensiv în filmele lui Fellini şi Antonioni.

Deleuze împarte situaţiile optice în situaţii obiective şi situaţii subiective, reale şi imaginare, fizice şi mentale. Însă semnele optice fac aceste distincţii indiscernabile (nu este vorba de o confuzie, ci de o imagine a timpului în care mai multe durate coexistă). Este de ajuns să ne amintim de visele şi de amintirile din filmele lui Fellini. În secvenţele care creează amintiri sau secvenţele onirice are loc o înscenare, ca şi cum lumea interioară a amintirilor şi a viselor ar fi o repetiţie pentru o piesă de teatru. Ceea ce în film trece drept „lumea reală" este apoi prezentat în mod spectacular. În capodoperele felliniene, imaginile interioare (visele, amintirile, reveriile) şi imaginile exterioare formează un continuum spectacular. *Otto e mezzo* ilustrează cel mai bine această tendinţă.

Semnele optice se pot naşte în cadrul unei naraţiuni, dar dacă acestea sunt considerate în sine, ele vor întrerupe şi fragmenta naraţiunea prin tendinţa de a se îndrepta către un punct de indiscernabilitate, un punct între subiectivitate şi obiectivitate, între real şi imaginar, între mental şi fizic. Situaţiile optice marchează apariţia unor fenomene vizuale aproape insuportabile – atât de acute, încât depăşesc acţiunea senzori-motorie. Ele se opun imaginii-clişeu, care exploatează din plin schema senzori-motorie a acţiunii. Obiectele sunt percepute prin intermediul propriei experienţe (propriei viziuni asupra duratei), prin intermediul amintirilor, fricilor şi al dorinţelor. Lumea clişeelor devine intolerabilă pentru un cinema-timp autentic din două motive: pe de o parte, obiectele sunt deposedate de asociaţiile simţului comun, pe de altă parte, le sunt restituite şi acele faţete pe care percepţia senzori-motorie le-a ignorat.

„Cristalele de timp”

„Cinematograful nu doar prezintă imagini, ci le înconjoară cu o lume. Tocmai de aceea a căutat foarte devreme circuite din ce în ce mai mari, care să unească o imagine actuală cu imagini-amintire, imagini-vis, imagini-lume” (*Imaginea-timp*, 93). Imaginea realizată în interiorul cadrului desfăşoară un potenţial expresiv: deschide o continuitate cu lumea din afara cadrului. Ştim acest lucru de la Bresson: ceea ce este lăsat în afara cadrului contează la fel mult ca şi elementele reunite în cadru. Cinemaul înconjoară imaginile pe care le creează cu o întreagă lume invizibilă, cu o virtualitate prinsă în regiunile distincte ale timpului. Arta cinematografică a căutat să creeze un „circuit” mai amplu care trebuia să unească imaginile actualizate din interiorul cadrului cu imagini-amintire, imagini onirice, imagini-lume. Imaginea actuală trimite întotdeauna la o imaginea virtuală care îi corespunde la fel ca o reflecţie în oglindă: actualitatea şi virtualitatea reprezintă faţa şi reversul imaginii. Ca şi cum imaginea dintr-o oglindă ar fi căpătat viaţă, şi-ar fi asumat independenţa şi ar fi trecut dincolo de oglindă în actualitate, chiar dacă acest lucru ar însemna ca imaginea actuală să îşi fi reluat locul în oglindă.

Potenţialul imaginii cinematografice şi viitorul expresivităţii sale sunt asigurate de posibilitatea de a dezvolta circuite din ce în ce mai ample, de a extinde planuri din ce în ce mai profunde ale realităţii, ale memoriei şi gândirii:

> „Circuite din ce în ce mai vaste se vor putea dezvolta, corespunzând unor straturi din ce în ce mai profunde ale realităţii şi unor niveluri din ce în ce mai înalte ale memoriei sau ale gândirii. Dar tocmai acest circuit cel mai restrâns al imaginii actuale şi al imaginii sale virtuale este cel care susţine ansamblul şi serveşte drept limită interioară. Am văzut cum, în parcursurile mai largi, percepţia şi amintirea, realul şi imaginarul, fizicul şi mentalul sau, mai degrabă, imaginile lor se urmăreau fără încetare, alergând una după cealaltă şi trimiţând una la cealaltă în jurul unui punct de indiscernabilitate. Dar acest punct de indiscernabilitate este constituit tocmai de cel mai mic cerc, adică de coalescenţa imaginii actuale şi a imaginii

> virtuale, imaginea bifaţetată, actuală şi virtuală în acelaşi timp" (*Imaginea-timp*, 94).

Circuit actual-virtual al imaginii de cinema conţine condiţiile de existenţă ale gândirii-cinema. Pe traiectoriile ample ale percepţiei şi ale amintirii, ale realului şi imaginarului, ale corpului şi ale minţii sau, mai degrabă, prin imaginile acestora, imaginea actuală se apropie întotdeauna de imaginea virtuală, unindu-se în jurul unui punct de indiscernabilitate: un punct care aparţine cercului cu raza cea mai mică din conul bergsonian inserat în *Materie şi memorie,* un punct care marchează contopirea celor două imagini, o imagine care conţine atât faţa actuală, cât şi cea virtuală. Semnul pur optic este imaginea actuală deconectată de la extensia sa motorie. Această imagine intră în comunicare cu imagini-amintire, imagini onirice şi imagini-lume. Însă semnul optic îşi găseşte elementul său genetic atunci când imaginea „pur" optică actuală se cristalizează cu propria imagine virtuală în cadrul celui mai mic circuit intern. Imaginea-cristal este „fundamentul" semnelor optice, oferind modelul pentru compoziţia internă a acestora:

> „Imaginea actuală şi imaginea sa virtuală constituie deci cel mai mic circuit interior, la limită un vârf sau un punct, însă un punct fizic care nu este lipsit de elemente distincte (cam ca atomul epicurian). Distincte, dar indiscernabile, aşa sunt actualul şi virtualul, care nu încetează să se schimbe între ele. Când imaginea virtuală devine actuală, ea e vizibilă şi limpede, ca în oglindă sau în soliditatea cristalului desăvârşit. Dar imaginea actuală devine virtuală la rândul ei, trimisă în altă parte, invizibilă, opacă şi tenebroasă, ca un cristal abia scos din pământ. Cuplul actual-virtual se prelungeşte deci imediat în opac-limpede, expresie a schimbului lor" (96).

O asemenea imagine este comparată de către Deleuze cu descrierea obiectelor şi fiinţelor ale limbajul promovat de Robbe-Grillet în cadrul transformărilor formale lansate de *Nouveau Roman*. Descrierea obiectului implică la romancierul francez crearea unei duble mişcări – de creaţie şi de ştergere. Într-o descriere de tip „organic", de tipul celei realizate în cadrul artei

naturaliste (fie că e vorba de literatură sau cinema), se presupune că obiectul descris există independent de descrierea sa. O descriere de tip „cristalin" este o descriere care înlocuieşte obiectul. Îl creează şi îl şterge în acelaşi timp, lăsând loc altor descrieri care contrazic, deteritorializează şi modifică descrierile precedente. Descrierile cristaline reflectă situaţii pur optice şi sonore detaşate de extinderea acestora în acţiuni motorii, adică într-un regim temporal cronologic şi liniar. O imagine deconectată de la sistemul senzori-motor este o imagine în care nu se poate face o distincţie între obiect şi descrierea sa. Cu alte cuvinte, nu există o distincţie clară între realitate şi descrierea sa. Distincţia era posibilă numai în cadrul sistemului senzori-motor. Odată cu înreruperea acestei scheme nu mai există o modalitate de a distinge între prezentare şi re-prezentare, între obiect şi aparenţa sa. Acestea sunt o unitate, fie că vorbim de o imagine vizuală, de o imagine în oglindă, o fotografie, o pictură sau un plan cinematografic. Nu mai vorbim despre obiecte şi despre reprezentările lor artistice, ci despre tipuri de imagini. Actorii şi rolurile jucate de aceştia, obiectele şi reflecţiile în oglindă ale acestora devin o singură imagine ce reuneşte actualul şi virtualul într-un circuit neîntrerupt. În absenţa sistemului senzori-motor, lumea devine teatru, spectacol, film al reflecţiilor care s-au trezit la viaţă, o „piesă" a imaginilor în care virtualul şi actualul sunt indiscernabile, deoarece ele coexistă în continuitatea vieţii.

Cel mai simplu model al imaginii-cristal este reflectarea într-o oglindă. În *Orfeu* al lui Jean Cocteau vedem imaginea lui Jean Marais în oglindă: personajul este imaginea actuală, iar reflecţia sa este imaginea virtuală, însă cele două sunt prezente în acelaşi timp. Marais, actorul, fiinţa umană finită, reprezintă imaginea actuală; reflecţia (şi rolul) constituie imaginea virtuală potenţială pe care o actualizează în film. Iar virtualul (Orfeu) şi actualul (Marais) sunt co-prezente. Odată ce sistemul senzori-motor se prăbuşeşte, distincţiile dintre obiect şi reflecţia sa, dintre o entitate fizică şi înregistrarea sa pe peliculă, dintre actor şi rol, dintre lumea reală şi lumea ficţională sunt eludate, devin la rândul lor indiscernabile. Nu mai pot fi atribuite unei

logici binare, opoziţionale. Atunci când regizorii suspendă ludic relaţia dintre actor şi fiinţă, lumea spectacolului şi lumea reală, film şi realitate, ei nu numai că provoacă o depăşire a funcţiei reprezentaţionale a artei, ci înfăţişează lumea ca o proliferare a „reflecţiilor" – „iluzii" obiective care sunt contopiri ale actualului şi ale virtualului, rezultate în urma sciziunii constante a timpului între prezentul actual şi „memoria" virtuală a prezentului (extinsă în totalitatea trecutului virtual). Concepţia bergsoniană a timpului ca *durată*, precum şi coexistenţa mai multor niveluri ale duratei fac posibilă o concepţie specială despre memorie (la care aderă şi Deleuze): memoria nu locuieşte în noi, ci noi ne mişcăm în interiorul unei Fiinţe-Memorie, în cadrul unei lumi-memorie, noi suntem cei care „locuim" timpul. Există un trecut în care toate feţele sale coexistă şi un grad (punct de tensiune) al timpului, extrem de contractat, care este prezentul. În descrierea sa cristalină, cinemaul rămâne indecis în privinţa alegerii unui anumit nivel al trecutului. În loc să aleagă un nivel anume, el alege alegerea însăşi (cu toate alternativele ei), alege multiplicitatea şi proteismul. Deşi imaginea-cristal construieşte o figură a simultaneităţii actualului şi virtualului, există totuşi o temporalitate intrinsecă acestei contopiri. Atunci când vedem reflecţia în oglindă a lui Jean Marais (în *Orfeu* al lui Jean Cocteau), reflecţia lui virtuală este tocmai imaginea actuală care ni se înfăţişează în faţa ochilor. Imaginea actuală lui Marais şi reflecţia sa virtuală, deşi sunt prezente în acelaşi timp, trebuie să apară într-o succesiune. Dacă un plan cu faţa lui Marais este urmat de un plan cu reflecţia sa în oglindă (adică virtualitatea care corespunde planului actual iniţial), în planul care înfăţişează reflecţia imaginea actuală va fi chiar imaginea din oglindă (imagine actuală transformată în imagine virtuală). Se produce un schimb între actual şi virtual: secvenţa care conţine planul direct şi planul reflecţiei aduce la iveală un circuit de schimb, un fel de pasaj de trecere de la o imagine la alta. Cristalul este tocmai acest schimb. În imaginea-cristal nu există un actor numit Jean Marais, ci doar o simplă imagine, o simplă reflecţie: Jean Marais între două oglinzi:

exemplul perfect al imaginii-cristal. Cu cât creştem numărul de oglinzi, cu atât va rezulta o proliferare mai mare a reflecţiilor, apropiindu-ne de o imagine multifaţetată, o imagine cristalizată capabilă să multiplice şi să realizeze o legătură între imagini cu un model şi o structură extrem de complexe. Din acest motiv vom vorbi despre o descriere cristalină, şi nu organică, în filmul lui Cocteau. Însă această figură a cristalului serveşte şi altor scopuri. Faţetele cristalului pot oglindi, dar pot fi şi transparente, pot reflecta lumina sau o pot filtra. Feţele cristalului posedă deci grade diferite de limpezime şi de opacitate, starea unei feţe variind în funcţie de condiţiile externe. O faţă devine transparentă într-un moment şi opacă în momentul următor. În consecinţă, când imaginea virtuală devine actuală, ea este limpede şi vizibilă – momentul în care pe ecran vedem reflecţia lui Marais. Invers, atunci când imaginea actuală devine virtuală, ea este trimisă în altă parte, este invizibilă. Cuplul actual-virtual se extinde imediat într-o faţetă opacă, adică în expresia schimbului dintre cele două.

„Expresia" cristalului sugerează şi o dimensiune genetică a desfăşurării actualului şi a virtualului. Anumite „soluţii" formale lichide pot fi cristalizate prin introducerea unui cristal- germen, un cristal care iniţializează procesul de formare ce se extinde până când întregul tratament formal se solidifică în multiple versiuni ale germenului iniţial. Deleuze consideră că imaginile-cristal pot fi gândite şi în funcţie de geneza lor, anumite imagini funcţionând ca germeni ce vor prolifera într-un mediu dat. Această imagine-sursă este o virtualitate actualizată într-un mediu dat, dar, în acealaşi timp, şi mediul este domeniul virtual al posibilei cristalizări care poate conduce la o anumită putere de actualizare. În aceste condiţii, indiscernabilitatea funcţionează în mai multe moduri în cadrul circuitului cristalin: actualul şi virtualul, limpezimea şi transparenţa faţetelor, germenul şi mediul. Circuitele cristaline implică secvenţe temporale ale imaginilor. Deleuze compune triada actual-virtual, limpezime-opacitate, germen-mediu nu pentru a descrie planurile unui film, ci pentru a include în aceste categorii filme întregi. Filmul va fi o imagine-cristal

imensă care va include un set amplu de imagini în urma procesului de cristalizare:

> „Cristalul este expresie. Expresia merge de la oglindă la germen. Acelaşi circuit este cel care trece prin trei figuri, actualul şi virtualul, limpedele şi opacul, germenul şi mediul. Într-adevăr, pe de o parte germenul este imaginea virtuală care va face să se cristalizeze un mediu actualmente amorf; dar, pe de altă parte, acesta trebuie să aibă o structură virtual cristalizabilă, în raport cu care germenul joacă acum rolul de imagine actuală. Şi aici actualul şi virtualul se schimbă într-o indiscernabilitate care lasă să subziste de fiecare dată distincţia. […] Poate că astfel trebuie înţeleasă splendoarea imaginilor din *Inimă de sticlă* la Herzog şi dublul aspect al filmului. Căutarea inimii şi a secretelor alchimice, a cristalului roşu, nu e separabilă de căutarea limitelor cosmice, drept cea mai mare tensiune a spiritului şi gradul cel mai profund al realităţii. Dar va trebui ca focul cristalului să se comunice întregii manufacturi pentru ca lumea, la rândul său, să înceteze a mai fi un mediu amorf aplatizat care se opreşte pe buza unei prăpăstii şi să dezvăluie în sine posibilităţi cristaline infinite („pământul se iveşte din ape, văd un pământ nou…”). Herzog este cel care a elaborat în acest film cele mai mari imagini-cristal din istoria cinematografului. Există la Tarkovski o tentativă analoagă, reluată din film în film, dar întotdeauna închisă: *Oglinda* constituie un cristal turnant, cu două feţe dacă-l raportăm la personajul adult invizibil (mama lui, soţia lui), cu patru feţe dacă-l raportăm la cele două cupluri vizibile (mama lui şi copilul care a fost el, soţia lui şi copilul pe care-l are)” (101-102).

În consecinţă, metafora cristalului este numele dat de Deleuze unei anumite expresii cinematografice, unui circuit care trece prin cele trei figuri: actual-virtual, limpezime-opacitate, germen-mediu. De fapt, germenul este pe de o parte imaginea virtuală care va cristaliza un mediu amorf în prezent şi, pe de altă parte, mediul trebuie să aibă o structură care să conţină virtual posibilitatea de a fi cristalizat.

După cum am văzut *Oglinda* lui Tarkovski este unul dintre acele filme-cristal despre care vorbeşte Deleuze. În acest film, cristalul are două faţete, dacă luăm în considerare relaţia celorlalte personaje cu personajul adult, care este puţin prezent. Mama şi soţia sunt jucate de aceeaşi actriţă pentru a spori indiscernabilitatea. De

asemenea, cristalul va avea patru faţete dacă luăm în considerare personajele vizibile (mama sa şi copilul care el însuşi a fost, soţia sa şi copilul pe care o are cu aceasta). Mama (în imaginea pe care o are aceasta în mintea adultului) şi soţia sunt jucate de aceeaşi actriţă pentru a spori acest efect artistic de ambiguitate.

Era inevitabil ca cinemaul, conştientizând criza imaginii-acţiune, ajungând la epuizarea unei forme de narativitate, să recurgă la o naraţiune despre sine. Filmul despre film marchează naşterea unei noi metode, deschise de introducerea descrierii cristaline:

> „Germenul şi oglinda mai sunt reluaţi şi altfel, unul în opera pe cale de a se face, cealaltă în opera reflectată în operă. Aceste două teme, care au traversat toate celelalte arte, trebuia să afecteze şi cinematograful. Uneori, filmul e cel care se oglindeşte […] într-un film din interiorul filmului; alteori, filmul este cel care se ia drept obiect în procesul constituirii sale sau al eşecului său în a se constitui" (102).

Cinematograful este responsabil pentru o percepţie, pentru un anumit mod de a vedea. Atunci când urmărim un film ne abandonăm necondiţionat acelui mod de a vedea, nu ne aşteptăm ca acesta să fie argumentat sau pus la îndoială. Dar în cazul imaginii-timp şi în cazul particular al imaginii-cristal, nu ne este oferită o simplă percepţie, ci şi un punct de vedere asupra acelei percepţii, o conştiinţă de sine cinematografică. Nu este vorba despre o simplă reflexivitate, ci despre un circuit: este nu numai un schimb neîntrerupt (circuitul este mişcare ireductibilă), dar singura sa progresie duce la alte reinterpretări.

> „Imaginea optică actuală se cristalizează cu propria sa imagine virtuală, pe micul circuit interior. E o imagine-cristal, care ne dă cauza sau, mai degrabă, «inima» opsemnelor şi a compoziţiilor lor. Opsemnele nu mai sunt decât sclipirile imaginii-cristal" (94).

Emanaţia constantă de imagini mentale creează structura cristalină.

Imaginea-cristal este modalitatea cineamului de a ilustra cercetarea *duratei* iniţiată de Bergson la începutul secolului al XX-lea. Nici o altă artă nu era

mai potrivită pentru această sarcină decât o artă născută aproape în acelaşi timp cu teoriile lui Bergson despre timp. Deşi imaginea-cristal poate avea o structură deosebit de complexă, ireductibilitatea sa constă în indiscernabilitatea dintre imaginea actuală şi cea virtuală. Bergson însuşi s-a întrebat asupra naturii acestei contopiri, găsind un răspuns în modalitatea în care el concepea timpul. Ceea ce este actual este întotdeauna prezent şi, pentru că este prezent, este întotdeauna în schimbare. Prezentul este întotdeauna altul, devine trecut.Prezentul este întotdeauna *un altul*. Trecutul nu urmează prezentului care nu mai este, ci coexistă cu prezentul care a fost. În aceste condiţii, prezentul este imaginea actuală şi trecutul care coexistă cu prezentul este imaginea virtuală, imaginea în oglindă. După Bergson, paramnesia (iluzia de a fi fost deja într-un anumit loc) face perceptibilă această structură a timpului. Există deci o „amintire" a prezentului, contemporană prezentului însuşi, la fel de apropiată de prezent precum un actor de rolul său:

> „Existenţa noastră actuală, pe măsură ce se desfăşoară în timp, e dublată astfel de o existenţă virtuală, de o imagine în oglindă. Orice moment al vieţii noastre propune aşadar aceste două aspecte: este actual şi virtual, percepţie pe de o parte şi amintire pe de altă parte. […] Cel care va deveni conştient de dedublarea continuă a prezentului său în percepţie şi în amintire […] se va compara cu actorul care-şi joacă automat rolul, ascultându-se şi privindu-se jucând"[88].

Relaţia dintre memorie şi percepţie poate fi comparată cu relaţia dintre o imagine reflectată într-o oglindă şi obiectul care se află în faţa oglinzii. Un asemenea obiect poate fi atins şi permite acţiuni asupra sa. Este dotat cu acţiuni posibile. Însă, deşi este dotat cu acţiuni posibile, obiectul rămâne actual. Imaginea din oglindă este în mod necesar virtuală în sensul că, deşi este evident că seamănă cu obiectul, este diferită de acesta, nefiind capabilă să facă ceea ce face obiectul. Departe de a fi o halucinaţie sau o himeră, imaginea virtuală este cât se poate de reală. Însă aparţine unui alt strat de realitate. Această diviziune între actual şi virtual îl face pe Bergson să concluzioneze că fiecare

moment al vieţii noastre se scindează într-o parte actuală (vizibilă) şi o parte virtuală (invizibilă pentru o concepţie temporală a simţului comun). Din această idee a scindării timpului, din această articulare complexă se nasc paradoxurile timpului. Pentru a înţelege natura lor, trebuie să înţelegem sensul dat de Bergson noţiunii de „trecut pur". Este vorba despre trecutul în general – contractat de prezent în momente de tensiune şi extensiune, dar care există ca fiinţă a trecutului. Ceea ce este dublat în fiecare moment al existenţei noastre în percepţie şi în memorie nu este doar trecutul actual al unor momente demult scurse (locuri şi date), ci o totalitate. Însă o totalitate care, în planul existenţei actuale, există numai în stări de contracţie şi expansiune. Există întotdeauna un „întreg" virtual care este actualizat şi care există într-o formă intensivă difuză. Despre acelaşi întreg vorbeam şi atunci când analizam raportul cadrului şi planului cu întregul sau atunci când analizam rolul montajului în construirea imaginii cinematografice. În viaţă nu retrăim trecutul. Problema nu este aceea de a actualiza ceea ce este virtual şi a face ca cele două imagini să fie identice. Fiinţa este întotdeauna construită în funcţie de diferenţă. De aceea, şi pentru Deleuze, diferenţa este un concept ontologic puternic. Memoria noastră este întotdeauna virtuală, însă în planul acţiunii este o „amintire" a prezentului şi o funcţie a viitorului, Având în vedere natura sa virtuală, memoria este o mişcare a diferenţelor şi a timpului.

Bergson numeşte imaginea virtuală „amintire pură" pentru a o distinge de imaginile mentale – imagini-amintire[89], vise –, cu care aceasta ar putea fi confundată. Şi acestea din urmă sunt imagini virtuale, însă actualizate sau pe cale de a se actualiza în conştiinţă sau în stările psihologice. La polul opus, imaginea virtuală în stare pură este definită nu prin relaţia cu un nou prezent (faţă de care ar fi trecut relativ), ci prin relaţia cu un prezent actual (al cărui trecut este simultan): deşi imaginea virtuală ia o formă specifică, aceasta este o parte a „trecutului în general" (nu a primit încă o datare exactă). Ca virtualitate pură nu trebuie actualizată, fiind corelativă cu imaginea actuală – cu care formează cel

mai mic circuit ce serveşte ca punct de plecare pentru toate celelalte. În loc să fie actualizată, imaginea virtuală corespunde unei imagini actuale singulare. Este vorba de un circuit actual-virtual local şi nu de o actualizare a virtualului în raport cu un punct actual aflat în mişcare – o imagine-cristal, nu o imagine organică.

Imaginea virtuală (amintirea pură) nu este o stare psihologică şi nu aparţine conştienţei: există în afara conştienţei, în timp. Nu ar trebui să întâmpinăm dificultăţi în a concepe natura virtuală a amintirilor pure extinse în timp, de vreme ce nu avem o problemă atunci când concepem existenţa actuală a unor obiecte în spaţiu fără ca acestea să fie percepute încă. Dificultatea constă în faptul că imaginile-amintire şi chiar şi imaginile onirice angajează o conştiinţă care le oferă acestora o alură capricioasă, fiind actualizate în funcţie de necesităţile contextuale ale acestei conştiinţe. Însă contiinţa nu va găsi aceste imagini în interiorul ei, ci va găsi imaginile-amintire în imaginile virtuale pure. Aşa cum percepem lucrurile în locul pe care acestea îl ocupă şi trebuie să ne poziţionăm în mijlocul lucrurilor pentru a le putea percepe, căutăm amintirea în locul în care aceasta se află, trebuie să facem un salt în trecutul general, în mijlocul acestor imagini virtuale pure care au fost păstrate constant în timp. Mergem să căutăm amintirile în trecut în sine – aşa cum acesta se organizează intern şi nu în funcţie de reprezentările cronologice ale simţului comun, acolo. Numai astfel imaginea-amintire va aduce cu sine semnul distinctiv al unei perspective temporale care o deosebeşte de o imagine diferită (de un vis, de pildă).

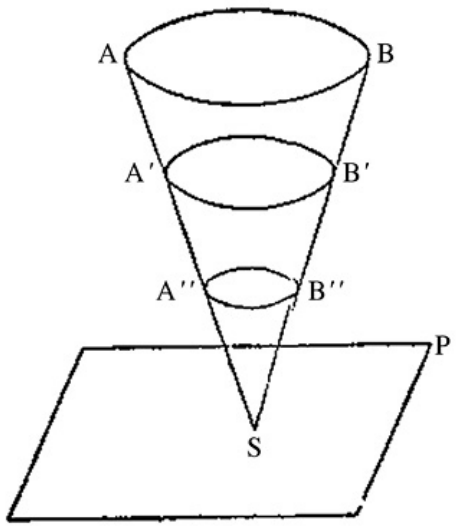
> „Circuitele mai mult sau mai puţin largi şi întotdeauna relative între prezent şi trecut trimit, pe de o parte, la un mic circuit interior între un prezent şi propriul său trecut, între o imagine actuală şi imaginea sa virtuală; pe de altă parte, trimit la circuite ele însele virtuale din ce în ce mai profunde, care mobilizează de fiecare dată întreg trecutul" (*Imaginea-timp*, 108).

Imaginea-cristal are aceste două aspecte: este limită internă a tuturor circuitelor relative de imagine, dar şi limită externă, configuraţie variabilă şi remodelabilă, la

marginile lumii, între momentele egale ale lumii. Configuraţia imaginii cristal este asemănătoare aceleia unui mic germen cristalizabil şi a unui vast univers cristalizabil: totul este inclus în capacitatea de expansiune desfăşurată între aceste două limite.

> „Micul germen cristalin şi imensul univers cristalizabil: totul este cuprins în capacitatea de amplificare a ansamblului constituit de germen şi univers. Memoriile, visele, lumile chiar, nu sunt decât circuite relative aparente, care depind de variaţiile acelui Întreg. Sunt grade sau moduri de actualizare ce se eşalonează între aceste două extreme ale actualului şi virtualului: actualul şi virtualul său pe micul circuit, virtualităţile în expansiune în circuitele profunde. Iar micul circuit interior comunică dinlăuntru cu cele profunde, direct, prin intermediul unor circuite doar relative" (109).

Amintirile, visele, chiar şi lumile sunt numai aparente circuite relative ce depind de variaţia Întregului. Ele sunt grade ale modurilor de actualizare care se desfăşoară între cele două extreme – actual şi virtualul : actualul şi virtualitatea sa pe circuitul minuscul, desfăşurând virtualităţi în circuitele mai profunde. Pentru a realiza o reprezentare grafică a modului în care funcţionează circuitul temporal actual-virtual, Bergson inserează în *Materie şi memorie* desenul următor, reluat şi de către Deleuze în *Imaginea-timp* (109):



Ceea ce compune imaginea-cristal este operaţia fundamentală a timpului: trecutul nu este constituit după modelul prezentului care a fost, ci, întotdeauna timpul trebuie să se scindeze în prezent *şi* trecut, care diferă între ele prin natura lor; sau trebuie să împartă prezentul în două direcţii eterogene, una îndreptată către viitor, pe când cealaltă trebuie să se orienteze inevitabil spre trecut. În momentul în care acesta se defăşoară, timpul trebuie să se scindeze: se împarte în două fluxuri asimetrice, dintre care unul face ca prezentul să curgă, în timp ce celălalt prezervă trecutul. Timpul constă în această scindare şi este ceea ce „vedem" în cristal. Imaginea-cristal nu este timpul, însă acesta poate fi „văzut" în interiorul cristalului. El păstrează timpul adevărat, timpul noncronologic: puternica „viaţă" nonorganică care învăluie lumea. Regizorii cu adevărat vizionari, precum Tarkovski sau Herzog văd în acest cristal scindarea timpului care nu se realizează niciodată până la capăt: cristalul de timp este „negociat" constant între cele două imagini care îl constituie – imaginea actuală a prezentului care ne scapă mereu printre degete şi imaginea virtuală a trecutului care este prezervat. Este un schimb inegal, este un punct de indiscernabilitate, o imagine mutuală. Pot exista diferite stări ale cristalului – „stări cristaline" –, în funcţie de acţiunile necesare formării sale şi de figurile pe care le vedem în interiorul său. Fiecare stare poate fi numită un *cristal de timp*.

Iată o recapitulare a principalelor idei despre timp pe care Deleuze le extrage din filozofia lui Bergson, formând astfel o joncţiune între arta cinematografică şi modalitatea acesteia de a realiza cristalizări temporale. Trecutul coexistă cu prezentul care a fost cândva: trecutul se păstrează în sine ca trecut *în general*. În fiecare moment, timpul se scindează în prezent *şi* trecut, prezent care trece şi trecut care este prezervat. Bergsonismul a fost de multe ori redus la următoarea idee: durata este subiectivă, ea constituind viaţa noastră interioară. Această descriere este adevărată, fidelă modului în care Bergson şi-a expus filozofia duratei. Dar dacă îl citim până la capăt, ajungem la concluzia că subiectivitatea este timpul însuşi, timpul noncronologic, „timpul non-cronologic considerat în actul întemeierii

lui" (în-temeiul său, a se citi ontologic). Locuim o Fiinţă-Timp. Timpul nu este prizonierul vieţii noastre interioare, ci interioritatea în care ne mişcăm, în care trăim şi în care devenim:

> „Singura subiectivitate e timpul, timpul non-cronologic considerat în actul întemeierii lui, noi fiind cei care suntem interiori timpului, nu invers. Că suntem în timp pare un loc comun, dar e totuşi cel mai înalt paradox. Timpul nu este interiorul din noi, ci tocmai contrariul, el e interioritatea în care fiinţăm, ne mişcăm, trăim şi ne schimbăm. Bergson e mult mai aproape de Kant decât crede: Kant definea timpul ca formă de interioritate, în sensul în care suntem interiori timpului" (111).

Cinematograful nu arată decât modul în care locuim timpul, cum ne mişcăm în interiorul dimensiunii-timp, în această formă care ne confiscă, care ne poartă cu ea şi care ne schimbă inevitabil. Arată, exprimă acel loc (de „pură virtualitate") despre care Proust spunea că oamenii îl ocupă în Timp.

Stări cristaline

Fellinianul *E la nave va* impune procedee în care distincţia dintre viaţă şi artă devine indiscernabilă: filmul din interiorul filmului, secvenţele de reportaj, filmul *work in progress* (scenele în care regizorul şi echipa de filmare se află în studio), lumea ca teatru (spectacularitatea lui Fellini), lumea ca poveste (personajele care se uită direct la cameră), lumea-dans etc. În culoarele cu oglinzi mai multe elemente se reflectă unele în altele. Reflecţiile virtuale şi imaginile actuale se schimbă între ele, una devine transparentă în timp ce alta devine opacă, o imagine-germen care se extinde într-un mediu mai amplu, un cristal disipat într-o substanţă amorfă. Filmul este de fapt o imagine-cristal, construcţia sa urmărind circuite vaste de schimb.

> „Acelaşi circuit este cel care trece prin trei figuri, actualul şi virtualul, limpedele şi opacul, germenul şi mediul. Într-adevăr, pe de o parte germenul este imaginea virtuală care va face să se

> cristalizeze un mediu actualmente amorf; dar, pe de altă parte, acesta trebuie să aibă o structură virtual cristalizabilă, în raport cu care germenul joacă acum rolul de imagine actuală" (101).

Aceste „figuri" reprezintă *stări cristaline*. În recapitularea imaginilor-timp din finalul cărţii *Cinema 2*, Deleuze arată faptul că semnele cristaline şi hialosemnele se referă la trăsături (la cele trei aspecte ale schimbului), pe când imaginile-cristal propriu-zise se referă la stări ale cristalului. Distincţia dintre imagini şi semne este de fapt distincţia dintre componente şi tipuri de cristale. Cele trei hialosemne –actual-virtual, transparent-opac, germene-mediu sunt elementele constitutive ale oricărui cristal. Stările cristaline ale descrierii cinematografiei moderne nu numai că dezvăluie coexistenţa prezentului actual cu trecutul virtual, ci şi diferite modalităţi în care întregul acelui vast ocean care este trecutul poate fi pus în legătură cu actualizarea continuă a timpului într-un prezent care curge unidirecţional (către viitor). Prima stare cristalină presupune un surplus de teatralitate a realităţii fotografiate de camera de filmat: personaje care aparţin realităţii joacă totuşi un rol, întreaga realitate devine spectacol, însă devine un spectacol optic sau plastic. Este un „surplus de teatralitate" care nu mai aparţine teatrului, ci numai cinemaului, scena înlocuieşte planul-secvenţă. Evocările dezvăluie dedublarea timpului „care face să treacă toate prezenturile şi le face să tindă spre circ ca spre viitorul lor" (113). Rolurile acestei lumi-spectacol sunt mijloace de repetiţie, de experimentare şi de testare a diferitelor posibilităţi create însă pentru a evada din teatralitatea care manipulează şi pentru a se apropia, pentru a intra în viaţă. De fiecare dată intrarea se face printr-o fisură, printr-o linie de fugă în cristalul timpului. În filmele lui Jean Renoir trecutul este acumulat, solidifică şi fixează. Totul revine în cristal: actorii interpretează roluri îngheţate, fixe, moarte. Acest cristal al rolurilor care se reflectează unele în altele se scindează ca şi prezentul descris de Bergson, în două fluxuri, unul al trecutului virtual care se depozitează ca un ocean vast al memoriei, celălalt ca un prezent tranzitoriu care tinde mereu spre viitor.

La Fellini, se actualizează o stare cristalină a „cristalul[ului] prins în formarea şi creşterea sa, raportat la «germenii» care îl compun” (118). După *Otto e mezzo*, lumea sa devine un mare bâlci, capătă trăsături de carnaval. Fiecare scenă oferă iluzia că intrii la un spectacol. „E din pricină că fiecare intrare este ea însăşi un germen cristalin, un element component” (*idem*). Deşi începuse prin a face filme în care personajele sale hoinăreau fără sens, filme care relaxau legăturile senzori-motorii şi care stârneau imagini optice pure, după *Otto e mezzo* era vorba de a intra în alt element. De pildă, în *Otto e mezzo*, intrarea în trecut a personajului-regizor Guido se face prin mai multe modalităţi (imagini): amintirile din copilărie, coşmarul, hedonismul, reveriile, fantasmele, fanteziile erotice (scena haremului) etc.:

> „Pe de o parte, imaginile pur optice şi sonore se cristalizează: ele îşi atrag conţinutul, îl fac să se cristalizeze, îl compun dintr-o imagine actuală şi din imaginea sa virtuală, din imaginea sa în oglindă. Sunt tot atâţia germeni sau intrări: la Fellini, numerele, atracţiile au înlocuit scena şi au destituit profunzimea de câmp. Dar, pe de altă parte, intrând în coalescenţă, ele constituie unul şi acelaşi cristal angajat într-o creştere infinită. E din pricină că întreg cristalul nu e decât ansamblul ordonat al germenilor săi sau transversala tuturor intrărilor sale” (119).

La Visconti, se actualizează o stare cristalină a cărei expresie este în disoluţie. Lumea din aceste filme este închisă în sine, o lume în decădere, o lume a vechii aristocraţii, rupte parcă de istorie şi de restul lumii. Tot o lume-spectacol ne este prezentată în *Ghepardul* sau în *Inocentul*. Compoziţiile vizuale somptuoase, cu o cromatică şi lumină picturale, cu mişcări asemănătoare baletului prin folosirea muzicii ca acompaniament (*Moartea la Veneţia*) exemplifică şi pun în valoare caracterul stilizat, aproape ritualic al acestei lumi rarefiate. Deşi elegant, acest mediu este un mediu care decade. Însă acestei temporalităţi a disoluţiei şi a unui perpetuu *prea târziu* i se adaugă o dimensiune artistică. Aici Visconti se întâlneşte cu Proust. Orice Paradis e un paradis pierdut, fiindcă la el nu poţi privi, nu te poţi întoarce decât după ce acesta a trecut, dar la care putem

avea acces doar printr-o ucenicie (*aprentissage*), o căutare (*la recherche*) artistică. Timpul poate fi regăsit, însă numai prin intermediul semnelor (senzoriale, mondene, afective ale) artei.

În filmele unor regizori ca Renoir, Fellini sau Visconti se regăseşte o anumită viziune a lumii ca reflectare, ca oglindire infinită – spectacole perpetue, puneri în scenă, rituri, ceremonii. Lumea-spectacol este un mod de a vedea care se construieşte pe o anumită viziune asupra timpului. Fiecare moment formează un cristal fiindcă se scindează constant în trecut virtual şi prezent actual. Vizionarismul constă în privirea *în* cristal, iar ceea ce se vede este chiar această sciziune a timpului. A vedea în cristal presupune o viziune asupra timpului, o manieră specială de a relaţiona cu trecutul virtual şi prezentul actual. Narativitatea acestor filme este construită în funcţie de această concepţie asupra timpului: un cristal cu faţete care se reflectă unele în altele, cu faţete de imagini şi durate actual-virtuale indiscernabile – imagine interioară a timpului în actul întemeierii lui.

Leibniz şi Barocul ca expresie

În Le Pli: Leibniz et le baroque [90], universul monadic este o structură fără centru în care există un continuum de pliuri şi de falduri. În această lume nu există o subiectivitate fixă, ci numai posibilitatea punctelor de vedere, posibilitatea inflexiunilor care absorb întregul. Orice expresie a multiplicităţii este explicată prin pliurile monadei, iar elementele distincte sunt simple falduri sau pliuri ale unei structuri singulare. Dar Deleuze se distanţează de Leibniz. Spre deosebire de autorul *Monadologiei*, la el acest continuum poate fi divizat. O monadă poate fi împărţită într-o serie de monade, iar această serializare exprimă o structură a multiplicităţii în unitate. Subiectul care priveşte, pe care Deleuze îl înlocuieşte cu un punct de vedere este o inflexiune efemeră conţinută în interiorul imaginii sub

forma unui pliu, iar imaginea-monadă se reflectă într-un subiect monadic, schimbător.

> „Leibniz […] arăta că lumea este făcută din serii care se compun şi converg într-un mod foarte regulat, ascultând de legi obişnuite. Numai că seriile şi secvenţele nu ne apar decât în părţi mici şi într-o ordine bulversată sau amestecată, în aşa fel încât credem în rupturi, disparităţi sau discordanţe ca în nişte lucruri extraordinare" (*Imaginea-timp*, 26).

De la Leibniz ştim că monada este un continuum în care *orice* diviziune poate duce „la o detaliere fără limită, datorită imensei varietăţi a lucrurilor din natură şi diviziunii corpurilor la infinit. O infinitate de figuri şi de mişcări, prezente şi trecute, intră în cauza eficientă a scrisului meu din acest moment; şi tot aşa, în cauza finală a lui intră o infinitate de mici înclinaţii şi dispoziţii, prezente şi trecute, ale sufletului meu" (*Monadologia*, 36)[91]. Distincţiile critice ale cinemaului clasic sunt puncte relative în dezvolarea criticii de film. Ele sunt incluziuni ale formelor, însă ele există numai în timp, ca evenimente, ca modulări temporale într-o dezvoltare continuă a formei. De aceea Deleuze, la fel ca şi Bazin înaintea sa, pune mare preţ pe cotidian în cinema. Fiecare inflexiune reflectă orice diviziune. Cinemaul redescoperă *subiectivitatea indirect liberă*, esenţialul imaginii cinematografice nu corespunde unui discurs direct sau unui discurs indirect, ci unui discurs indirect liber[92], percepţia din interiorul unei alte percepţii, o conştiinţă a camerei. Reabilitarea lui Leibniz are în vedere explorarea noţiunii de punct de vedere în dauna noţiunii de subiect: punctul de vedere ca inflexiune care intră în tangenţă cu pliul monadic, creeând astfel un punct (vârf) relativ, dar conştient de sine al vederii. Deleuze împrumută de la Michel Serres noţiunea de „arhitectură a viziunii" (arhitectura actului de a vedea) – *architecture de la vision* (*Le Pli*, 29-30). Punctul de vedere construieşte o lume prin incluziune, bazându-se pe eliminarea oricărei informaţii considerată nefolositoare sau care nu are destule motive să intre în unghiul de perspectivă al vederii. Nemulţumit de noţiunea de „subiect", plin de un sens al

perspectivismului cartezian, Deleuze propune ideea de *superject* ca punct de inflexiune în monadă, ca un prag în care sufletul se întâlneşte cu materia. *Superject* creează o imagine virtuală a lumii materiale, actualizând-o în pliurile sufletului ca „o virtualitate care există numai în sufletul care o învăluie" (*Le Pli*, 31). Superjectul îşi găseşte uneltele în *camera obscura* barocă şi desemnează o imagine care nu este altceva decât o reflecţie a lumii exterioare variabile pe pereţii săi. *Camera obscura* nu este numai arhitectura esenţială a Barocului, ci şi arhitectura viziunii care înglobează relaţia noastră cu timpul. *Camera obscura* este un aparat spectacular destinat urmăririi vieţii şi a schimbărilor sale. Conştiinţa camerei este în primul rând a superjectului ca o condiţie ideală a sufletului, nu ca o condiţie a obiectului perceput. Aceasta se identifică mai târziu ca o percepţie a percepţiei (*Gestaltung*-ul leibnizian): un punct de vedere asupra propriei deveniri care oferă o dimeniune plurală spaţiului monadic, duce deci la nomadizarea monadei printr-o „conştiinţă" de sine care este esenţa unui eveniment. Conştiinţa camerei atrage atenţia asupra sa ca eveniment al percepţiei, ca mod de a vedea ce există în timp şi care este supus variaţiei unui punct de vedere. Imaginea-cristal este produsă de o cameră barocă. Arhitectura barocă exprimă pragul dintre interior şi exterior. Monada nu are ferestre, dar pliurile înlocuiesc ferestrele în Baroc. În loc să existe ferestre-deschideri către lumea exterioară, lumea este vizualizată, actualizată şi organizată în pereţii interiori ai monadei. Imaginea-cristal este o monadă interioară a imaginilor actualizate, fiecare un eveniment în timp, reflectând lumea virtuală care este fotografiată de cameră. În imaginea-cristal, acţiunile şi locurile filmate vor lua forma labirintului.

Germenul imaginii-timp este mai degrabă adevăr ca variaţie, decât fixitate şi încremenire. Imaginea-timp permite expresia tuturor posibilităţilor din toate situaţiile, destabilizând cauzalitatea în asemenea măsură încât „forţa pură a timpului e cea care pune adevărul în criză" (*Imaginea-timp*, 170). Pentru că imaginea-cristal oferă posibilitatea constituirii unei reţele a timpului care ia în considerare toate

posibilităţile, imaginea-cristal este cea care facilitează *composibilul* – actualizarea variaţiei adevărului şi creaţia unui anumit punct de vedere, o recuperare a noţiunii de *camera obscura* ca recuperare a unui singur mod de a vedea din variaţia abisală şi relativismul punctului de vedere. Leibniz a creat noţiunea de *incomposibilitate*: „după el, nu imposibilul, ci doar incomposibilul purcede din posibil, iar trecutul poate fi adevărat, fără a fi în mod necesar adevărat" (171). Întoarcerea la principiile camerei baroce oferă condiţiile *incomposibilităţii*, nu ca o imagine a adevărului obiectiv, ci ca adevăr-variaţie care apare în faţa subiectului. Figura conceptuală a camerei baroce desemnează conştiinţa camerei de filmat. Imaginea-timp plasează *composibilul* în interiorul cadrului. În fundamentarea conştiinţei camerei, imaginea-timp reprezintă un fel de vibraţie ce înglobează atât valorile adevărului, cât şi percepţia noastră asupra lor. Imaginea-timp este condiţia prin care adevărul ca variaţie (devenire) apare percepţiei: este de fapt intuiţia schimbului de ficţiune care apare atunci când un obiect sau o fiinţă sunt filmate şi apoi vizionate. Adevărul ca variaţie înseamnă că subiectivitatea şi obiectivitate sunt în realitate incomposibile. Atunci când imaginea de cinema se referă la propria sa ficţiune, „e vorba despre o putere a falsului care înlocuieşte şi detronează forma adevărului, pentru că instituie simultaneitatea prezenturilor incomposibile sau coexistenţa trecuturilor nu în mod necesar adevărate":

> „Descrierea cristalină ajungea deja la indiscernabilitatea realului de imaginar, dar naraţiunea falsificatoare care-i corespunde face un pas în plus şi îi adaugă prezentului diferenţe inexplicabile, iar trecutului alternative indecidabile între adevărat şi fals. Omul veridic moare, orice model de adevăr se prăbuşeşte, în beneficiul noii naraţiuni. Nu am vorbit încă de autorul esenţial în această privinţă: acesta e Nietzsche care, sub numele de „voinţă de putere", substituie puterea falsului formei adevărului şi rezolvă criza adevărului, vrea să o rezolve odată pentru totdeauna, dar, spre deosebire de Leibniz, în beneficiul falsului şi al puterii sale artistice, creatoare… " (171-172).

„Vârfuri de prezent şi straturi de trecut”: *Anul trecut la Marienbad*

> „Am adormit târziu, iar muzica şi strigătele m-au trezit în zori. Viaţa de fugar mi-a făcut somnul mai uşor; sunt sigur că n-a sosit nici un vas, nici un avion, nici un dirijabil. Totuşi, dintr-o dată, în această apăsătoare noapte de vară, pajiştile colinei s-au umplut de oameni care dansează, se plimbă şi fac baie în bazin ca vilegiaturiştii instalaţi de multă vreme la Teques sau la Marienbad […] Luna aceasta au fost mai multe maree, dintre care două lunare, iar celelalte meteorologice. Apariţii şi dispariţii. Prima şi următoarele: Aparatele proiectează imagini. Maşinile funcţionează prin forţa mareelor. […] Dacă discursul lui Morel a avut loc în ultima noapte a săptămînii, prima apariţie se va fi petrecut în noaptea celei de-a treia zi. Lipsa imaginilor din lunga perioadă dinaintea primei apariţii se datorează poate faptului că regimul mareelor variază după perioadele solare”[93].

Pentru Deleuze, „naraţiunea” labirintului – naraţiunea ca formă de cunoaştere şi de căutare – reprezintă o trăsătură a cunoaşterii, o caracteristică pe care i-o sugerează Nietzsche. Iar „gânditorii” labirintului şi atitudinile lor caracterizează diferitele abordări în căutarea acestui adevăr. Labirintul este expresia nietzscheană a căutării „adevărului”. Firul Ariadnei reprezintă *devenirea*: căutarea propriu-zisă a adevărului. Tezeu şi minotaurul sunt simbolurile ideologiei şi ale unui adevăr cartezian, ale unei configuraţii cu centru stabil. Dar povestea lui Tezeu şi cea a Ariadnei sunt miturile unei căutări pasionale a adevărului – în care iubirea Ariadnei (şi firul pe care ea îl ţese) este secretul interogaţiei şi al căutării. Dionisos şi metafora labirintului reprezintă un tip de gândire bazată pe afirmaţie: o gândire în care singurul adevăr sigur este căutarea însăşi, conştiinţa acestei fiinţe a devenirii. Prin intermediul camerei (ca modalitate de cercetare), „labirintul” vizual al unui film reflectă labirintul său narativ, şi expresia acestui labirint impune un tip de narativitate caracteristic cinematografului modern – un cinema a cărui imagine-timp este construită serial (seriile timpului). Dar, spre deosebire

de cinemaul imaginii-mişcare, cel al imaginii-timp rămâne independent de legătura cu schema senzori-motorie. Seducţia labirintului, bucuria şi frica pe care o generează este tocmai condiţia interiorităţii sale. Labirintul este o metaforă pe care Deleuze o foloseşte pentru a ilustra abordarea sa în problema cercetării „adevărului", căutarea adevărului este înlocuită, în spirit nietzschean, cu „puterile falsului". Ea apare în cărţile despre Nietzsche şi despre Leibniz, precum şi în opera scrisă în colaborare cu Guattari. Adevărul nu este în centrul labirintului: adevărul este labirintul însuşi, căutarea însăşi. Acesta este unul dintre motivele fascinaţiei lui Deleuze pentru filmele *Noului Val* francez, care comunică indirect cu Noul Roman Francez. *Anul trecut la Marienbad* (1961) este filmul care apare cel mai des în cărţile despre cinema. „În *Anul trecut la Marienbad* de Resnais şi Robbe-Grillet, cele două mari scene de teatru sunt imagini în oglindă (şi întreg hotelul din Marienbad este un cristal pur, cu faţa opacă, faţa transparentă şi schimbul lor)" (103). Deleuze îi acordă un statut privilegiat acestui film şi autorilor săi. Dacă atitudinea filmului i se datorează lui Robbe-Grillet, influenţa vizuală asupra sa i se datorează lui Alain Resnais, care lucrase deja la un film care „adapta" (rescria, transforma, metamorfoza, recrea) textul scris de Marguerite Duras, *Hiroshima, mon amour* – un film care încerca şi el să traducă în imagine gândurile a doi îndrăgostiţi, un japonez şi o actriţă franceză care venise să facă un film despre Hiroshima. „De la un capăt la altul al operei lui Resnais, ne cufundăm într-o memorie care trece peste condiţiile psihologiei, memorie în doi, memorie în mai mulţi, memorie-lume, memorie-epoci ale lumii" (155-156). Intriga-labirint mizează pe elemente vizuale care exploatează puterea de descriere a imaginilor – imagini-amintire, imagini-fantasme şi fundamentul fotografic, bidimensional al acestora. Prin mizanscena şi eclerajul sofisticat, completate de filmarea pe o peliculă fotosensibilă specială, directorul de imagine Sacha Vierny şi regizorul Alain Resnais pun în evidenţă forţa imaginii bidimensionale. Ritmul şi compoziţia sa fac din *Anul trecut la Marienbad* un film baroc: planurile-secvenţă (survolările) care pun în evidenţă

stucatura somptuoasă a hotelului, tablourile sale statice pe care ochii trebuie să le privească, senzaţia de interioritate a hotelului, în ale cărui încăperi sunt proiectate amintirile şi senzaţiile trecutului ca în interiorul unei *camera obscura*, toate contribuie la realizarea unei imagini care reflectă contextul memoriei şi al fantasmelor.

În filmele realizate de Robbe-Grillet, Deleuze susţine că spectatorul, privitorul se întâlneşte cu aşa-numitele „vârfuri de prezent":

> „Conform frumoasei formule a sfântului Augustin, există un prezent al viitorului, un prezent al prezentului, un prezent al trecutului, toate implicate în eveniment, răsucite în eveniment, deci simultane, inexplicabile. De la afect la timp: descoperim un timp interior evenimentului, care este făcut din simultaneitatea acestor trei prezenturi implicate, din aceste *vârfuri de prezent* dezactualizate. Este vorba despre posibilitatea de a trata lumea, viaţa sau pur şi simplu o viaţă, un episod, ca pe un singur şi acelaşi eveniment, ce întemeiază implicarea prezenturilor" (*Imaginea-timp,*132).

Unul dintre paradoxurile *Anului trecut la Marienbad* constă în faptul că, deşi cei doi par a face cunoştinţă pentru prima oară, în realitate ei se cunosc deja. Şi totuşi nu se cunosc încă. „Trădarea se produce, nu s-a produs niciodată şi totuşi s-a produs şi se va produce, uneori unul trădându-l pe celălalt, alteori celălalt trădându-l pe primul, simultan" (133). Deleuze apreciază la Robbe-Grillet o imagine-timp directă. Dar nu în sensul coexistenţei straturilor de trecut, ci în sensul simultaneităţii vârfurilor de prezent: există două tipuri de cronosemne – primele sunt *aspecte*, celelate sunt *accente* (puncte de vedere). Robbe-Grillet creează „ficţiuni generative", opere în care procesul de a genera o naraţiune – prin experimentarea cu diverse configuraţii de personaje şi cu diferite acţiuni posibile – este inserat şi el în operă. Stări de fapt contradictorii există simultan în filmele lui Robbe-Grillet. Dar spre deosebire de acesta, Deleuze alege să creadă că aceste contradicţii reprezintă de fapt o nouă concepţie asupra timpului, şi nu o condiţie implicită a ficţiunii înseşi. Multe dintre scenele din *Marienbad* sunt „vârfuri de

prezent", un prezent al viitorului, un prezent al prezentului, un prezent al trecutului, întregul film fiind un „eveniment" care desfăşoară aceste vârfuri într-un prezent simultan. Dar pe lângă aceste vârfuri de prezent, în filmul lui Resnais şi Robbe-Grillet există şi „straturi de trecut". Ca orice ficţiune (auto)generativă miza este şi de această dată credibilitatea, posibilitatea de a crea o ficţiune, o invenţie credibilă: de a te „încrede" în puterile falsului. Protagoniştii creează *o* realitate a propriei viziuni şi a propriilor cuvinte. X, naratorul-protagonist încearcă să o convingă pe A că s-au întâlnit anul trecut la Marienbad, că au avut o aventură şi acum ea trebuie să îl părăsească pe M (probabil iubitul sau soţul ei) şi să fugă cu el. Scenele sunt repetate, X relatând diferite versiuni ale întâmplărilor. Deşi A îi rezistă iniţial lui X, spunând că nu îşi aminteşte de întâlnirea cu el, ulterior ea cedează în faţa multitudinii de versiuni ale povestirii lui X, pentru ca, până la urmă să fugă cu el şi să îl părăsească pe iubitul ei. A pare să sară de la un vîrf de prezent la altul. Aparent trecutul nu pare să existe pentru ea decât sub forma vârfurilor de prezent simultane. Femeia nu îşi aminteşte, bărbatul îşi aminteşte prea mult. El explorează diferite regiuni ale trecutului, în care sunt reunite „puncte strălucitoare" (Bergson), singularităţi în care se strânge totalitatea trecutului. El va „săpa" în aceste straturi pentru a evoca amintiri, diferite versiuni ale acestor amintiri, repetiţii constante ale aceluiaşi eveniment, va construi spaţii ale memoriei destinate să o atragă pe A în povestea lui. *Anul trecut la Marienbad* pune problema repetiţiei ca figură ontologică majoră. Există două tipuri de repetiţie: repetitţia goală, cea căreia i se sustrage diferenţa, şi repetiţia care o cuprinde, repetiţia care *face* diferenţa, iar a doua repetiţie este „părtaşă la ambiguităţile memoriei"[94]. În timp ce prima repetiţie în-temeiază, cea de-a doua este „o repetiţie de *destemeiere*, de care depinde totodată ceea ce înlănţuie şi ceea ce eliberează, ceea ce moare şi ceea ce trăieşte în repetiţie"[95]. „Repetiţia ontologică" nu are ca menire suprimarea repetiţiei fizice şi psihice sau metafizice, ci tocmai misiunea de a le distribui diferenţa celor două:

„Poate că obiectul cel mai însemnat al artei este tocmai acela de a pune simulan în joc toate aceste repetiţii, cu diferenţa lor de natură şi de ritm, cu deplasarea şi deghizarea lor respectivă, cu divergenţa şi descentrarea lor […] de a le învălui în iluzii al căror «efect» variază în fiecare caz. Arta nu imită, şi aceasta pentru că ea repetă, şi repetă toate repetiţiile, în virtutea unei puteri interioare […] chiar şi […] repetiţia de zi cu zi, cea mai obişnuită, cea mai stereotipică îşi află locul în opera de artă, fiind mereu deplasată în raport cu alte repetiţii, şi cu condiţia de a şti să extragi de aici o diferenţă pentru aceste alte repetiţii. Căci, nu există altă problemă estetică decât aceea a introducerii artei în viaţa cotidiană.[…] Fiecare artă îşi are tehnicile sale de repetiţii imbricate, a căror putere critică şi revoluţionară poate atinge punctul cele mai înalt, pentru a ne conduce de la monotonele repetiţii ale obişnuinţei la reptiţiile profunde ale memoriei […] pentru o repetiţie mai către sfârşit unde sunt în joc viaţa şi moartea, cu riscul de a reacţiona asupra ansamblului introducând aici o nouă selecţie, toate aceste repetiţii coexistente şi totuşi deplasate unele în raport cu altele (…*L'année dernière à Marienbad* ilustrând nişte tehnici de repetiţie particulare aflate la dispoziţia cinematografului sau inventate de acesta)" (*Diferenţă şi repetiţie*, 447-448).

Resnais era obişnuit să colaboreze cu scriitori. El fusese impresionat de frumuseţea limbajului din *Les anges du péché*, filmul de debut al lui Bresson. Îi plăcuse şi muzicalitatea dialogului creat de Cocteau pentru al doilea film al lui Bresson, *Les dames du Bois de Boulogne*. Şi, după succesul colaborării cu Marguerite Duras la *Hiroshima, mon amour*, şi-a unit forţele cu unul dintre „actorii" principali ai Noului Roman Francez. Robbe-Grillet avea să descrie într-un text din 1963 atracţia pe care expresia cinematografică o exercita asupra noilor romancieri:

„Nu obiectivitatea camerei îi pasionează, ci posibilităţile pe care aceasta le are în domeniul subiectivului, al imaginarului. Ei nu concep cinematografia ca mijloc de expresie, ci de căutare şi ceea ce le reţine cel mai mult atenţia este, evident, ceea ce scapă cel mai mult puterilor literaturii: adică nu atât imaginea, cât banda sonoră – sunetul vocii, al zgomotelor, al mediului, al muzicii – şi, mai ales, posibilitatea de a acţiona asupra a două simţuri deodată, văzul şi auzul; şi, în sfârşit, în imagine, ca şi în sunet, posibilitatea de a

> prezenta cu toată aparenţa obiectivităţii cele mai incontestabile ceea ce nu e, desigur, decât vis sau amintire, într-un cuvânt, ceea ce nu este decât imaginaţie."[96]

Este interesant cum opiniile noilor romancieri se întâlnesc aproape în acelaşi loc cu viziunea unui regizor precum Resnais – în afinitatea pentru interogaţii asupra timpului şi asupra descrierii (cristaline) cinematografice. Colaborarea dintre cei doi era rezultatul unei îndelungate discuţii asupra explorării formelor cinematografice (poetice) destinate depăşirii narativităţii sau, mai exact înlocuirea narativităţii organice a acţiunii cu narativitatea cristalină a imaginii-timp. Era deci căutată o calitate indescifrabilă a formei filmului, lucru evident într-un interviu în care Robbe-Grillet vorbeşte despre colaborarea sa cu Resnais.

> „Am început să vorbim despre lucruri ca despre nişte priviri ce sunt direcţionate în afara cadrului, despre ce fel de racorduri sunt necesare atunci când relaţiile de cauzalitate sunt nesigure, ambiguitatea, natura obscură a celei mai neînsemnate aventuri de dragoste"[97].

„Continuitatea" şi „coerenţa" specială pe care Resnais o extrage din scenariul lui Robbe-Grillet nu sunt cele impuse de timpul cronologic şi de memoria personală, ci ale unui trecut maleabil, virtual şi oarecum impersonal (durata pură), al diferitelor regiuni ala trecutului care se întâlnesc în unghiuri ascuţite, repetându-se ca mici variaţiuni în aşa fel încât fiecare regiune este o transformare topologică a celei precedente. Întrucât ea implică o prăbuşire a schemelor senzorimotoare (relaţiile de cauzalitate nesigure despre care vorbea Robbe-Grillet), naraţiunea cristalină, a introdus în naraţiunea cinematografică modernă situaţiile optice şi sonore pure la care personajele nu mai reacţionează la o situaţie dată deoarece ele trebuie să reuşească să vadă ce se ascunde în această situaţie:

> „la Ozu, în neorealism, în Noul Val, vederea nu mai e nici măcar o presupoziţie adăugată acţiunii, ceva preliminar care se desfăşoară ca o condiţie, ci ea ocupă tot spaţiul şi ţine loc de acţiune. Atunci,

> mişcarea poate să tindă spre zero, personajul, chiar planul însuşi poate să rămână fix: redescoperirea planului fix. […] Ceea ce contează e că anomaliile de mişcare devin esenţiale, în loc să fie accidentale sau eventuale. E vorba despre dominaţia racordurilor false, aşa cum o instaurează Dreyer.[…] putem spune că naraţiunea cristalină va rupe complementaritatea dintre un spaţiu hodologic trăit şi un spaţiu euclidian reprezentat. Pierzându-şi conexiunile senzorimotoare, spaţiul concret încetează să se organizeze după tensiuni şi rezolvări ale acestor tensiuni, după scopuri, obstacole, mijloace şi chiar ocolişuri. Tocmai aici o naraţiune cristalină vine să prelungească descrierile cristaline, repetiţiile şi variaţiile lor, prin intermediul unei crize a acţiunii. […] În acest sens, se poate vorbi de spaţii riemaniene la Bresson, în neorealism, în Noul Val, în şcoala de la New York, de spaţii cuantice la Robbe-Grillet, de spaţii probabilitare şi topologice la Resnais, de spaţii cristalizate la Herzog şi Tarkovski. Spunem, de pildă, că avem un spaţiu riemanian când racordarea părţilor nu e predeterminată, ci poate să se facă în moduri variate: e un spaţiu deconectat, pur optic, sonor sau chiar tactil (în maniera lui Bresson). Există şi spaţiile goale, amorfe, care-şi pierd coordonatele euclidiene, în maniera lui Ozu sau Antonioni. Există spaţiile cristalizate, când peisajele devin halucinatorii într-un mediu care nu mai reţine decât germeni cristalini şi materii cristalizabile" (*Imaginea-timp*, 168-169).

Rolul labirintului şi al intrigii-labirint în exprimarea timpului ficţiunii, mai ales în proza lui Robbe-Grillet devine esenţial, textul naraţiunii literare fiind în acest caz ocupat de voice-over-ul din *off* care intră în rezonanţă cu imaginile luxuriante alb-negru ale hotelului. Iar atmosfera din noile romane se păstrează şi în *Marienbad*. În prefaţa sa la *Gumele* lui Robbe-Grillet, Lidia Bote-Marino descrie tehnica narativă a romancierului francez ca o „juxtapunere prin enumerare, nu prin sinteză sau amalgamare", ca „o suită de secvenţe cinematografice, foarte bine decupate, dar izolate, fără osmoză între ele. Lectura procedează prin salturi sacadate, pasajele de tranziţie, ligamentele, lipsesc cu desăvârşire […] Alain Robbe-Grillet nu prezintă cauze [legăturile cauzale, senzorimotoare s-au prăbuşit şi în acest caz], ci efecte: evenimentul dat, brut, imediat perceptibil. De unde o foarte precisă senzaţie de «prezent etern» [vârfuri de prezent], de

actual”[98]. Acelaşi tip de efect este urmărit şi în *Marienbad*. De fapt, Barthes este şi mai exact în acest sens. Pentru el, orice roman scris de Robbe-Grillet este un organism inteligibil în care „cel mai mic punct de opacitate, cea mai mică rezistenţă (mută) la dorinţa care animă şi duce cu ea orice lectură constituie o mirare care se revarsă pe ansamblul operei”:

> „Vedem puţin câte puţin în critică, în chiar opera autorului, încercări de sentimente, întoarceri de arhetipuri, fragmente de simboluri […] strecurându-se în superbul «*être-là*» al lucrurilor […] opera lui Robbe-Grillet devine atunci proba sensului trăit de o anume societate, iar istoria acestei opere va fi, în felul ei, istoria acestei societăţi. Sensul revine deja: alungat în faimosul sfert de roşie din *Les Gommes* (dar fără îndoială prezent deja în radiera însăşi, aşa cum arată Bruce Morrissette) el umple *Marienbad*, grădinile lui, lambriurile lui, mantourile lui din pene. Numai că, începând să fie nul, sensul este încă aici bazat pe supoziţii. Toată lumea a explicat *Marienbad*, dar fiecare explicaţie era un sens contestat imediat de sensul vecin: sensul nu mai e deziluzionat, ci rămâne suspendat”[99].

Alex. Leo Şerban punea critica la adresa lui *Marienbad* pe seama rezistenţei împotriva manipulării pe care filmul o exercită asupra spectatorului – „Geniul Bănuielii”, spunea el într-un spirit foarte apropiat de sintagma nietzschean-deleuziană a „puterilor falsului”. Interesant este că în *Invenţia lui Morel,* care a fost punctul de plecare pentru scenariul lui Robbe-Grillet şi pentru filmul lui Resnais, protagonistul observă caracterul repetitiv al acţiunilor (repetiţia în care se inserează discret diferenţa creatoare) – repetiţia aproape ca într-un refren sau o incantaţie a gesturilor şi evenimentelor, imposibilitatea de a intra într-un dialog cu o femeie dorită (Faustine), naraţiunea la un timp prezent (perpetuu), asemenea unui raport –, toate constituind germenii *Anului trecut la Marienbad*.

Filmul se construieşte din panoramări ale camerei care survolează spaţiul, alternate şi conjugate cu cadre statice, puneri în abis care au rolul de a oferi un caracter plat şi bidimensional imaginii. Actul de a privi şi a urmări presupune urmărirea contururilor imaginii plate,

provocând actul „lecturii” (interpretării) urmărit de Robbe-Grillet şi de noii romancieri. Cinemaul care se produce, filmul care *se întâmplă* este deci diferit de cel al imaginilor arătate. Structura vizuală a lui *Mariebad* vine să susţină acest lucru, intraductibilitatea cuvintelor în imagine şi a imaginilor în cuvinte produce confuzia asociată de obicei filmului: esenţial în acest sens este cadrul în care camera înconjoară un grup de oameni care joacă cărţi, un grup în care, în mod semnificativ, apare şi M. Directorul de imagine a folosit în alte scene şi obiective care ţin focalizate atât prim-planul, cât şi planul îndepărtat, iar Resnais comprimă un întreg dialog într-un singur cadru, durata fiind comprimată într-un moment caracteristic al amintirii sau memoriei. În plus, Alain Resnais şi Sacha Vierny au filmat coridoare lungi, holuri şi grădini labirintice în aşa fel încât spaţiul hotelului să se metamorfozeze înr-un spaţiu al amintirilor şi al fantasmelor celor doi îndrăgostiţi. Ei par să ocupe acelaşi timp şi spaţiu, aceeaşi imagine, cu cea a amintirilor şi fantasmelor lor erotice. Hotelul din *Marienbad* este un spaţiu al Memoriei create prin imaginile plate, fiecare iimagine comprimată constituind, asemenea stucaturilor somptuoase ale hotelului, o arhitectură a timpului. Robbe-Grillet îl ajută pe Resnais prin descrierea destinată expunerii subiectivităţii în crearea (inventarea) adevărului. Miza era de a deconspira un adevăr interior, de a dezvălui, vibraţia obiectivului şi a subiectivului, oscilaţia între ordine şi haos, care este de fapt „adevărul” lumii memoriei. „În aceste condiţii ale imaginii-timp, una şi aceeaşi transformare cuprinde cinematograful de ficţiune şi cinematograful realist-documentar şi şterge diferenţele dintre ele: în aceeaşi mişcare, descrierile devin pure, pur optice şi sonore, naraţiunile, falsificatoare, povestirile, simulări. Cinematograful întreg devine un discurs indirect liber acţionând în realitate. Falsificatorul şi puterea lui, cineastul şi personajul său – sau invers, pentru că ei nu există decât prin intermediul acestei comunităţi ce le permite să spună «noi, creatori de adevăr»”[100].

1. Gilles Deleuze, *Tratative*, Traducere de Bogdan Ghiu, Ovidiu Ţichindeleanu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2005, p. 54
2. Bergson foloseşte termenul „centre d'indétermination". Vasile Sporici traduce centru de „nedeterminare".
3. Alex. Leo Şerban, *De ce vedem filme?*, Iaşi, Editura Polirom, 2006, p. 12
4. „Planul filozofiei este pre-filozofic atâta vreme cât îl considerăm în el însuşi, independent de conceptele care vin să-l ocupe, dar nonfilozofia se află acolo unde planul înfruntă haosul. Filozofia are nevoie de o nonfilozofie care să o înţeleagă, de o înţelegere nonfilozofică" (Gilles Deleuze, Félix Guatari, *Ce este filozofia?*, Traducere de Magdalena Mărculescu-Cojocea, Târgoviste, Editura Pandora, 1999.
5. Gregg Lambert, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, London: Continuum, 2002
6. *Ibidem*, p. 3 (*trad. mea*)
7. Gilles Deleuze, *Diferenţă şi repetiţie*, Traducere de Toader Saulea, Bucureşti, Editura Babel, 1995, p. 11
8. Bogdan Ghiu, *Gândirea-cinema. Câteva repere*, Postfaţă la Gilles Deleuze, *Cinema 1. Imaginea-mişcare*, Traducere de Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, Revizie şi Postfaţă de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, pp. 295-303
9. Ghiu, *op.cit.*, 297-298
10. *Ibidem*, pp. 298-299
11. *Ibidem*, pp. 299-302
12. *Ibidem*, p. 302
13. Ghiu, *op.cit*, p. 303
14. Excludem abordările fenomenologice ale imaginii care pornesc de la *Fenomenologia* lui Merleau-Ponty. Pentru o filozofie a imaginii de factura celei pe care urmărim să o schiţăm aici, o gândire care acordă întâietate percepţiei, senzaţiei şi corpului, precum filozofia autorului *Fenomenologiei percepţiei*, se poate dovedi deosebit de folositoare.
15. Înţeles aici cu sensul de capacitate a unui corp de a afecta un corp sau de a fi afectat.
16. Herbert Read, *Imagine şi idee*, Traducere de Ion Herdan, Bucureşti, Editura Univers, 1970
17. *Ibidem*, pp. 10-11
18. *Ibidem*, p.18
19. *Ibidem*, p. 25
20. Jean-Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu. Traducere de Muguraş Constantinescu, Iaşi, Editura Polirom, 2004
21. *Ibidem*, p. 9

22. Merleau-Ponty citat de Wunenburger în *Filozofia imaginilor*, *op.cit.*, p. 9
23. Maurice Merleau-Ponty, *The Merleau-Ponty reader*, ed. Ted Toadvine-Leonard Lawlor, Evanston: Illinois, Northwestern University Press, 2007, pp. 359-360
24. Wunenburger, *op.cit.*, 27-28. În *Materie şi memorie*, acea „imagine particulară care persistă în mijlocul celorlalte şi pe care o numim corpul nostru, constituie […] în fiece clipă o secţiune transversală în universala devenire. Aşadar este locul de trecere a mişcărilor primite şi trimise, linia de unire între lucrurile ce acţionează asupra noastră şi cele asupra cărora acţionăm noi, într-un cuvînt, sediul fenomenelor senzori-motoare".
25. Wunenburger, *op.cit.*, p. 51
26. *Ibidem*, p. 223
27. *Ibidem.*, pp. 224-225
28. *Ibidem*, pp. 226-227
29. *Ibidem*, p. 235
30. Unul dintre principalii traducători şi promotori ai operei lui Deleuze în spaţiul anglo-saxon
31. Henri Bergson, *Materie şi memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iaşi, Editura Polirom, 1996, p. 5
32. *Ibidem*, p.6
33. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, p. 15 (*trad. mea*)
34. *Ibidem*, p. 20 (*trad. mea*)
35. *Ibidem*, p. 21 (*trad. mea*)
36. Keith Ansell Pearson, *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*, London-New York, Routledge, 2002
37. *Ibidem*, p. 150
38. Henri Bergson, *Evoluţia creatoare*, Traducere de Vasile Sporici, Editura Institutului European, Iaşi, 1998, p.123
39. *Op.cit.*, p. 279
40. Martin Schwab, *Escape from the image. Deleuze's image ontology* în Gregory Flaxman, *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 109-139
41. Gilles Deleuze, *Cinema 1. Imaginea-mişcare*, Traducere de Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, revizie şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012, pp. 87-88
42. În iunie 1905, tânărul Albert Einstein (avea 26 de ani) trimitea editorului revistei *Analele fizicii* un articol despre paradoxurile luminii, o problemă care îl obseda de pe vremea adolescenţei. După citirea articolului, Max Planck a realizat că ordinea ştiinţifică acceptată fusese răsturnată. Fără surle şi trâmbiţe, un funcţionar de la

biroul de patente al oraşului Berna revoluţionase noţiunile tradiţionale de timp şi de spaţiu, începând revoluţia relativităţii. În acelaşi timp, cinematograful, cea mai tânără artă, oferea primele mulaje în lumină ale duratei obiectelor.

43. La Heidegger desemnează „caracterul de lucru al lucrului" în *Originea operei de artă*, Traducere de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011, pp. 24-36

44. „Pentru a ajunge la această transformare nu trebuie să iluminăm obiectul, ci dimpotrivă, să-i întunecăm anumite laturi, să diminuăm cea mai mare parte din el, astfel încât ceea ce rămâne din el, în loc să se menţină închis în mediul înconjurător ca un lucru, să se detaşeze ca un tablou. Or, dacă fiinţele vii constituie în univers centre de indeterminare. Şi dacă gradul acestei indeterminări depinde de numărul şi elevaţia funcţiilor lor, înţelegem de ce simpla lor prezenţă poate echivala cu suprimarea tuturor părţilor obiectelor de care nu se interesează funcţiile lor. Într-un fel, aceste centre se vor lăsa traversate de acele acţiuni exterioare care le sunt indiferente ; celelalte, izolate, vor deveni percepţii prin însăşi izolarea lor. Atunci, pentru noi totul se va petrece ca şi cum am reflecta pe suprafeţe lumina care emană din ele, lumină care, propagându-se continuu, nu a fost niciodată revelată. Imaginile care ne înconjoară vor părea că se întorc spre corpul nostru, dar având, de această dată, faţa ce interesează corpul, luminată; din substanţa lor ele desprind ceea ce noi vom vom fi reţinut în treacăt, ceea ce putem influenţa. Indiferente unele faţă de celelalte în virtutea mecanismului radical ce le leagă, ele îşi prezintă reciproc toate feţele în acelaşi timp, ceea ce revine la a spune că ele acţionează şi reacţionează între ele prin toate părţile lor elementare şi că, în consecinţă, nici una dintre ele nu percepe şi nu este percepută în mod conştient. Dacă, dimpotrivă, pe undeva ele se lovesc de o anumită spontaneitate de reacţie, acţiunea le este tot pe-atât diminuată. Diminuarea acţiunii lor constituie tocmai reprezentarea pe care o avem noi asupra lor. în concluzie, reprezentarea noastră asupra lucrurilor s-ar naşte din faptul că ele se reflectă în libertatea noastră. Atunci când o rază de lumină trece dintr-un mediu în altul, ea îşi schimbă, de regulă, direcţia. Însă densităţile celor două medii pot fi astfel încât, pentru un anumit unghi de incidenţă, refracţia să nu fie posibilă. Atunci se produce reflexia totală. Din punctul luminos se formează o imagine virtuală care indică, într-un fel, că razele luminoase sunt în imposibilitatea de a-şi urma drumul. Percepţia este un fenomen de acelaşi gen. Ceea ce este dat este totalitatea imaginilor lumii materiale împreună cu totalitatea elementelor lor interioare. Dar dacă veţi presupune existenţa centrilor de activitate veritabilă, adică spontană, razele care ajung până aici şi

care ar interesa această activitate, în loc să traverseze aceşti centri, par că se întorc pentru a contura obiectul care le trimite. Nu găsim aici nimic pozitiv, nimic de adăugat imaginii, nimic nou. Obiectele nu vor face decât să renunţe la ceva din acţiunea lor reală pentru a o sugera astfel pe cea virtuală, adică, în fond, influenţa posibilă a fiinţei vii asupra lor. Percepţia seamănă, aşadar, cu fenomenele de reflexie provenite dintr-o refracţie ratată ; este ca un efect de miraj. Înseamnă că pentru imagini este o simplă diferenţă de intensitate, iar nu una de substanţă, între a fi şi a fi perceput în mod conştient" (*Materie şi memorie*, pp. 30-31).

45. Radu Petrescu, *Proze : Didactica nova ; Sinuciderea din Grădina botanică; Jurna; În Efes*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, p.19
46. *Ibidem*, p.18
47. Alex. Leo Şerban, *De ce vedem filme?*, Iaşi, Editura Polirom, 2006, pp. 300-301
48. Patricia Pisters, *From Eye to Brain*, teză de doctorat, Amsterdam. University of Amsterdam Press, 1998, p. 65
49. *Ibidem*, p. 66
50. Am abordat tema potenţialului ontologic al diferenţei, precum şi ontologia deleuziană a actualului şi a virtualului în eseul „Noi povestiri ale fiinţei – Gândirea Complexităţii (I), Imanenţa (II)" în *Observator cultural*, nr. 595, 596.
51. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, pp. 64-65 (*trad. mea*)
52. *Putere* este folosit aici cu sensul francez de *puissance* (potenţial), nu de *pouvoir*, desemnând astfel un sens spinozist – puterea de a afecta un corp.
53. Charles Sanders Peirce, *Semnificaţie şi acţiune*, Traducere de Delia Marga, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990, p. 269
54. Peirce, *op.cit.* p. 285
55. *Ibidem*, p. 228
56. *Idem*
57. *Ibidem*, p. 229
58. *Imaginea-mişcare*, p. 105
59. „Cadrul asigură o deteritorializare a imaginii" (*Imaginea-mişcare*, p. 31).
60. Michel Foucault, *Ce este un autor*, Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2004, pp. 38, 53
61. Doar în varianta *online* a revistei *Observator cultural*: http://www.observatorcultural.ro/Jurnal-TIFF-2-Explorarile-lui-Cristi-Puiu.-Ce-este-un-autor* articleID_28712-articles_details.html
62. *Imaginea-mişcare*, p. 52

63. Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Hartcourt Brace & World Inc, 1949, pp. 234-235
64. Sergei Eisenstein, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1959, p. 37
65. *Ibidem*
66. *Ibidem*, p.38
67. Sergei Eisenstein, *Towards a Theory of Montage 1937-'40. Selected Works.* Vol. 2, Ed. Michael Glenny & Richard Taylor. London: BFI Publishing, 1991, p. 6
68. Sergei Eisenstein, *Writings 1922–34. Selected Works.* Vol. 1., Ed. and trans. Richard Taylor. London: BFI Publishing, 1988, p. 141
69. *Ibidem*, p. 145
70. *Ibidem*, 181-194
71. Eisenstein, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1959, p. 72-83
72. Sergei Eisenstein, *Writings 1934–47. Selected Works.* Vol. 3, Ed. Richard Taylor, London: BFI Publishing, 1996, p. 92
73. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mii de platouri*, Traducere şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Art, 2013, pp. 99-100
74. Alex. Leo Şerban, „Un eseu despre Ingmar Bergman. *Persona*", în *De ce vedem filme*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, pp. 329-355
75. *Ibidem*, p. 335
76. „Sunt la Florenţa ca să văd şi să filmez o eclipsă de soare. Frig intens şi neaşteptat. O tăcere diferită de toate tăcerile. O lumină palidă, diferită de toate celelalte lumini. Şi apoi întuneric. Încremenire totală. Singurul lucru pe care-l pot gândi este că, în timpul unei eclipse, până şi sentimentele încremenesc." (Notaţie din jurnalul lui Antonioni documentând episodul în urma căruia a avut ideea filmului *Eclipsa*.)
77. *Imaginea-mişcare*, p. 200
78. *Idem*
79. *Ibidem*, 217
80. *Ibidem*, 233
81. *Ibidem*, 252
82. *Idem*
83. *Ibidem*, 253
84. Marcel Proust, *Timpul regăsit*, Traducere, cuvânt înainte, note şi comentarii de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 2000, p. 428
85. Andrei Tarkovski, *Sculpting in time*, London, The Bodley Head, 1986, p. 60 (*trad. mea*)
86. *Ibidem*, pp. 63-64 (*trad. mea*)
87. Jacques Rancière, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006, p. 122.

88. Henri Bergson, *Energia spirituală*, citat de Gilles Deleuze în *Imaginea-mişcare*, *op.cit.*, p.107
89. „Amintire-imagine" în *Materie şi memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iaşi, Editura Polirom, 1996
90. Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988
91. G.W. Leibniz, *Opere filozofice I*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1972, pp. 515-516
92. *Imaginea-mişcare*, 109
93. Adolfo Bioy Casares, *Invenţia lui Morel*, Traducere de Ion Oprescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2003, pp.134-135
94. *Diferenţă şi repetiţie*, *Op.cit.*, p. 446
95. *Ibidem*, p. 447
96. Alain Robbe-Grillet (1963), „Timp şi descriere în textul de astăzi " în *Pentru un nou roman*, Traducere şi note de Vasi Ciubotariu, Prefaţă de Ioan Pop-Curşeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007, p.123
97. Alain Robbe-Grillet, „Avant *L'année dernière à Marienbad*", interviu cu Nicole Zand apărut în *France-Observateur*, 16 mai 1961 (*trad. mea*)
98. Lidia Bote, „Prefaţă" la romanul *Gumele* de Alain Robbe-Grillet în traducerea lui Dumitru Ţepeneag, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 8
99. Roland Barthes, *Eseuri critice*, Traducere de Iolanda Vasiliu, Chişinău, Editura Cartier, 2006, p. 238
100. *Imaginea-timp*, pp. 201-202

A sculpta în timp: utopia lui Tarkovski

„Tarkovski spune că esenţialul este felul în care timpul se scurge în plan, tensiunea sau rarefierea sa, «presiunea timpului în plan». El dă astfel impresia că se înscrie în alternativa clasică, plan sau montaj, şi că optează viguros pentru plan («figura cinematografică nu există decât în interiorul planului»). Dar nu este decât o aparenţă, pentru că forţa sau presiunea timpului iese din limitele planului şi pentru că montajul însuşi operează şi trăieşte în timp. Ceea ce refuză Tarkovski este ca cinematograful să fie ca un limbaj operând cu unităţi, chiar relative, de ordine diferite: montajul nu este o unitate de ordin superior care s-ar exercita pe unităţile-planuri şi care le-ar da astfel imaginilor-mişcare timpul ca şi calitate nouă. […] «Într-un plan, timpul trebuie să se scurgă independent şi, dacă se poate spune aşa, de capul lui»: doar cu această condiţie planul depăşeşte imaginea-mişcare, iar montajul, reprezentarea indirectă a timpului, pentru a se combina amândouă într-o imagine-timp directă”. (*Imaginea-timp*, pp. 61-61).

Paradoxul autorului şi supraestimarea dimensiunii metafizice

Autorul *Călăuzei* este exponentul unei utopii estetice: naivitatea (sau aroganţa) de a exprima interioritatea absolută în arta exteriorităţii absolute. Şi orice atitudine faţă de filmele sale, fie că vorbim de o respingere violentă a acestora sau de „hagiografii” lipsite de distanţă critică, pornesc de la această contradicţie esenţială. Nu este însă vorba numai de filmele sale, ci şi de reflecţiile sale asupra mediului cinematografic. Comparaţia activităţii regizorului de cinema cu actul de a sculpta în timp este poate mai importantă decât ceea

ce a reuşit pe ecran. Fiindcă nu există o îndoială în această privinţă: Tarkovski se vedea pe sine ca un creator de imagini cinematografice ale timpului şi ale memoriei. Utopia sa consta în faptul că el alegea să facă acest lucru într-un mediu fotografic, şi deci, aparţinând exteriorităţii şi gândirii suprafeţelor: obsesia profunzimii în lumea suprafeţei. Majoritatea filmelor sale explorează relaţia dintre trecutul înţeles ca interioritate extremă a amintirii (imaginile copilăriei din *Oglinda*) şi prezentul întotdeauna imposibil de captat (timbrul luminos al timpului).

Exegeza lui Tarkovski include o cantitate considerabilă de clişee de interpretare, majoritatea generate de tentaţia de a interpreta filmele sale la nivelul conţinutului (în dauna expresiei) sau prin intermediul observaţiilor sale extracinematografice, în dauna interpretărilor strict formale (viziunilor intrinseci artei cinematografice). Imaginea cea mai des invocată este aceea care vede în Tarkovski un gânditor mistic şi religios, susţinută adesea prin imaginea Golgotei ruseşti din *Andrei Rubliov*. Neajunsurile interpretărilor care gravitează în zona spiritualităţii religioase ţin de insuficienţa analizelor formale. O practică destul de des întâlnită este de a asocia panoramările lente ale filmelor sale unei spiritualităţi metafizice[1]. Viziunile esenţialiste, cele care reduc imaginea la un punct de vedere aprioric, neglijează specificitatea mediului de expresie (cinematografic) în care autorul a ales să lucreze. În realitate, Tarkovski a fost supus multor interpretări literare, fie tematice, fie bazate pe structura unor anumite personaje (adesea considerate a fi arhetipuri). Majoritatea interpretărilor animate de aceste atitudini sunt preocupate să extragă şi să derive sensul moral, religios sau metafizic al filmelor sale, uitând aproape total de elementele materiale şi senzoriale care intră în construcţia imaginii filmelor sale şi minimalizând motivaţia fundamentală a lui Tarkovski: abilitatea cinemaului de a capta „presiunea timpului în planul” filmat, abilitatea mediului de a crea imagini ale timpului. Adesea se ignoră faptul că majoritatea naraţiunilor şi personajelor sale sunt tot atâtea ocazii de a fotografia imersiunea conştiinţei în materialitatea

lumii înconjurătoare, rolul jucat de elemente: clădiri în flăcări (foc), spaţii inundate (apa), survolări (zborul de la începutul lui *Rubliov*), travelingurile terestre în *Călăuza*, toate acestea destinate captării unei atmosfere de interioritate nu neapărat spirituale.

„Spiritualitatea" adesea invocată în cazul filmelor lui Tarkovski este în realitate o „atmosferă" construită pe baza dimensiunii senzoriale a imaginii. Ea funcţionează graţie abilităţii imaginii de a sintetiza afecte şi senzaţii. Şi, dacă se vorbeşte adesea despre reprezentări ale „dumnezeirii" şi ale lumilor extrasenzoriale, nu trebuie uitat că ele se bazează tot pe un fundament material. Ele reunesc şi sintetizează planuri ale naturii – în filmarea căreia Tarkovski este într-adevăr inovator. Într-un limbaj aproximativ, se poate spune că intrăm în Zona pe care Jung o numeşte „confruntarea cu inconştientul":

> „Dacă aş fi considerat fantasmele inconştientului ca fiind artă, atunci le-aş fi putut contempla cu ochiul interior sau le-aş fi văzut derulându-se ca un film. Ele nu ar fi fost înzestrate cu mai multă putere de convingere decât orice altă percepere senzorială […] *Anima* mi-ar fi putut inocula şi mie ideea că aş fi un artist neînţeles şi că pretinsa mea natură artistică mi-ar da dreptul de a neglija realitatea"[2].

Cuvintele sale au avantajul de a surprinde atât meritele, cât şi excesele lui Tarkovski: tentaţia inconştientului, inspiraţia de a construi imaginea pe un fundament material şi senzorial, dar şi „primejdia" de a neglija realitatea, existenţa redusă la esenţe metafizice (cu toate excesele sale: lipsa sexualităţii şi a corporalităţii, trecerea imanenţei evenimentelor în plan secundar, s.a.m.d.).

Uităm destul de repede convingerea şi miza fundamentală a regizorului *Călăuzei*: interioritatea cea mai preţuită este timpul însuşi, asupra căruia el avea o viziune apropiată de cea a lui Bergson. Motivaţia centrală a întregului său proiect, trasată încă de la începuturile *Copilăriei lui Ivan*, a fost de a inventa o strategie formală specifică cinematografului, de a crea un mijloc pentru „a lua o impresie a timpului"[3], şi de a

garanta posibilitatea de a reproduce acea impresie după bunul plac. Prin invenţia cinematografului, omul a câştigat „o matrice a *timpului actual*”[4]. De aceea, spune el, filmele fraţilor Lumière conţineau germenii unui nou principiu estetic. După ce invenţia cinematografului a fost popularizată, s-a pierdut temporar din vedere potenţialul estetic de a imprima pe celuloid actualitatea timpului. Cum anume cinematograful imprimă timpul? – se întreabă Tarkovski:

> „Sub ce formă cinemaul imprimă timpul? O putem defini ca fiind *factuală*. Faptul poate consta într-un eveniment, într-o persoană care se mişcă sau în orice obiect material […] virtutea cinematografului constă în faptul că îşi apropriază timpul, cu tot cu acea *realitate materială* de care este indisolubil legat şi care ne înconjoară zi de zi, oră de oră […] *Timpul, prins în manifestările şi formele sale factuale*: este ideea supremă a cinemaului ca artă, care ne lasă să ne gândim la bogăţia neexploatată ale resurselor filmului şi la viitorul său promiţător. […] Cred că omul merge la cinema pentru *timp*: pentru timpul pierdut sau petrecut, pentru timpul încă netrăit. Merge acolo pentru experienţa trăită; cinematograful extinde, accentuează şi concentrează experienţa unei persoane într-o manieră care le este refuzată celorlalte arte – şi nu numai că o accentuează, dar o şi prelungeşte semnificativ. Aceasta e forţa lui: „vedetele”, schemele epice şi *entertainment*-ul nu au deloc de-a face cu asta. Care este esenţa activităţii unui regizor? Am putea-o defini ca actul de sculpta în timp. Aşa cum un sculptor ia blocul de marmură şi, fiind conştient de trăsăturile piesei terminate, dă la o parte ceea ce nu aparţine acesteia – la fel cineastul, dintr-un bloc de timp compus dintr-o aglomerare de fapte vii, taie şi elimină ceea ce nu îi foloseşte, lăsând numai ceea ce rămâne a fi un element al filmului terminat, ceea ce va fi o parte constitutivă a imaginii cinematografice” (*Sculpting in time*, 63-62, *trad. mea*).

Propunerea estetică a lui Tarkovski, cercetarea sa asupra timpului, trebuia să exploreze posibilităţile formei cinematografice şi impactul acesteia asupra experienţei umane – un efect deopotrivă spiritual şi intelectual, dar în primul rând senzorial şi afectiv, prin afect înţelegându-se capacitatea imaginii de a afecta privitorul şi abilitatea sa de a sintetiza senzaţii. În locul obsesiei pentru misticism şi metafizică care animă

anumite interpretări, trebuie pus un set de strategii formale bine conturate. Tema şi conţinutul nu pot eluda expresia, ci trebuie să fie complementare acesteia. Forţa anumitor filme nu rezidă neapărat în abilitatea regizorului rus de a surprinde prezenţa „spirituală" a naturii, ci în modul în care viziunea sa asupra mediului de expresie transformă elementele formale specifice cinemaului – prin medierea realizată de diferitele rame (cadrul, ecranul) – în condiţiile de existenţă ale unor noi „idei" asupra timpului şi memoriei. Deja în 1962, anul debutului prin *Copilăria lui Ivan*, Tarkovski punea la baza activităţii sale de regizor relaţia dintre spectator şi artist, subliniind faptul că nu avea de gând să portretizeze naţiunea şi pământul ca peisaj esenţializat al masei umane, ci prin intermediul bidimensionalităţii ecranului care facilitează întâlnirea dintre experienţă şi spectator. Pământul devine locul constrângerilor spaţiale şi sociale care condiţionează existenţa în timp şi „înregistrarea" acestei temporalităţi. Tarkovski imaginează o lume constituită după ce ea intră în conjuncţie cu automatismului imaginii cinematografice, cu destinul inevitabil al acesteia de a fi imprimată pe peliculă şi proiectată pe pânză. Dar pelicula este şi coaja lucrurilor, „pielea" în care lumea este învăluită: o membrană de apă, „imersiunea" în experienţa interioară (faimoasele peisaje tarkovskiene scufundate în apă redate prin panoramări lente).

Deşi se vorbeşte foarte des de „poezia" din cinemaul său, Tarkovski a respins iniţial această sintagma de „cinema poetic": nuanţa sa vag-esoterică stârnea confuzia („cinema poetic" putea însemna orice). Spre sfârşitul activităţii sale de regizor, Tarkovski a recunoscut cultivarea unei forme filmice „temporale" ca manifestarea cea mai pură a mediului cinematografic. Ideea de „cinema poetic" (în sensul dat de Tarkovski acestei sintagme – activitatea de „sculpta în timp) datorează foarte mult filozofiei bergsoniene. Distincţia dintre iluzia continuităţii şi discontinuitatea actuală a mediului cinematografic a cunoscut multe interpretări în studiile de film. Inovaţia teoretică atinsă de Deleuze, care respingea binarismul cuplurilor conceptuale continuitatea-discontinuitate sau realitate-reprezentare, a reuşit să descrie interacţiunea dintre

imagine şi lume din perspectiva gândirii: Observaţiile din *Imaginea-timp* sunt esenţiale pentru înţelegerea formei tarkovskiene. Un aspect esenţial pentru înţelegerea importanţei formalismului tarkovskian este folosirea discreţionară a culorii. Regizorul rus era adeptul unei utilizări reţinute (dozate) a culorii. Alternarea segmentelor filmate color cu segmente filmate alb-negru, monocrom sau în sepia era menită să creeze o gradare intensivă şi să discearnă între straturile coexistente ale timpului: o gândire a timpului este inserată indirect în film prin intermediul culorii. Bidimensionalitatea ecranului permite o simultaneitate a spaţiului. Imaginile alb-negru eliberează regizorul de iluzia naturalismului, permiţând jocul imaginii şi al perspectivei (profunzimea câmpului).

„Mesajul" artistic este „transmis" indirect prin explorarea elementelor formale ale cinemaului: o lume vizuală este destructurată de o realitate imagistică aproape tactilă, fluxul imaginilor cristalizându-se în experienţa somatică prin medierea realizată de ecran. Filmul marchează o transformare a imaginii în existenţă şi experienţă temporală. Elementele sale formale sunt inseparabile de un simţ al virtualităţii interioare a timpului, o dimensiune pe care cinemaul o intensifică senzorial şi afectiv.

Autenticitatea ecranului

Singura autenticitate care poate fi atinsă în cinema este realizată prin intermediul ecranului. Din însemnările făcute în jurnalul său, se poate desprinde ideea că autenticitatea pe ecran a fost un principiu estetic călăuzitor pentru Tarkovski. Observaţiile sale pot fi înşelătoare dacă sunt citite în afara contextului: însemnările din jurnal sunt scrise adesea în timpul filmărilor, atunci când regizorul era foarte aproape de proiectul la care lucra. În *Sculpting in time*, el mărturiseşte că autenticitatea pe care cinemaul o poate atinge este aceea a „iluziei realităţii". Expresia este

înşelătoare, pentru că într-un anumit sens, iluzionismul absolut este imposibil de realizat. Iar despre Tarkovski nu se poate spune în nici un caz că ar fi un cineast realist. Aici, „iluzia realităţii" nu se referă la o atitudine mimetică: „realul" există pe ecran numai prin negaţia sa, numai prin refuzul de fi reprezentat. Panteismul lui Tarkovski este binecunoscut tot din câteva însemnări de jurnal. El avea un respect enorm lumea fizică, acorda un statut important lumii materiale pe care cinemaul o deconectează de la coordonatele sale senzori-motorii atunci când o secvenţă este filmată. Lumea fizică este de două ori destructurată şi deconstruită: odată prin rama reprezentată de cadru, apoi prin rama reprezentată de ecran. Cu alte cuvinte, pentru a crea o realitate de un grad ontologic diferit va trebui să respectăm integritatea realităţii pe care o deteritorializăm pentru a o reteritorializa pe ecran. Tarkovski a fost întotdeauna conştient de artificialitatea mediului cinematografic. De aceea, cuvântul important din sintagma „iluzia realităţii" este primul termen. După cum am văzut în capitolul despre modul de construcţie a spaţiului, ambiţia sa nu a fost de a reproduce sau reprezenta realitatea. Tarkovski a înţeles foarte bine spaţialitatea filmului (ideea că orice se poate întâmpla în interiorul acestui spaţiu). Iar această spaţialitate este mediată de Zona ecranului. „Zona" din *Călăuza* reprezintă teritoriul cinemaului şi întregul său aparat de „gândire". În timp ce unii regizori inserează în filmele lor secvenţe de metacinema, Tarkovski se interoghează indirect asupra mediului de expresie şi asupra posibilităţilor sale de evoluţie prin propunerea modurilor diferite de compoziţie a imaginii. Dincolo de lipsa evidentă a umorului şi de austeritatea filmelor (sexualitatea este inexistentă), cercetarea sa ţine, aşa cum am spus deja, de o anumită formă de utopie vizuală: curajul sau aroganţa de a arăta ceea ce cinemaul nu ar trebui să arate, lucruri despre care filmul nu ar trebui să vorbească. Există mai multe aşa-numite metafore ale ecranului în filmele sale: rama fotografică sau rama de tablou, fereastra şi oglinda. Aceste trei metafore realizează o legătură indirectă cu actul de a vedea creat de film şi reluat de spectator. Aceste „figuri" suprimă schimbul şi reversibilitatea dintre percepţie şi expresie,

precum şi bazele (intra)/intersubiective ale comunicării cinematografice. Pentru a înţelege gândirea vizuală a filmelor tarkovskiene este necesară o teoretizare a conceptului de ecran înţeles ca spaţiu de trecere, ca zonă de schimb între lume, imagine şi spectator. Ecranul constituie nu numai o ramă pentru încadrarea unor obiecte, ci şi o realitate autonomă întâlnită pentru prima dată de spectator. În *Copilăria lui Ivan*, cadrul este reconstituit constant prin mişcarea camerei, iar în *Andrei Rubliov* este sugerat de prezentarea icoanelor lui Rubliov de la finalul filmului. Ecranul permite crearea unei lumi care aspiră la extinderea posibilităţilor de gândire ale lumii de dincolo de ecran.

Prologul lui *Andrei Rubliov* ne arată zborul lui Efim. Filmul se deschide cu imaginea unui bărbat care lucrează la un balon zburător, pentru ca secvenţa să se termine cu un bărbat care se uită direct la camera de filmat. În secvenţa cea mai impresionantă din punct de vedere vizual a prologului – scena zborului lui Efim – camera, care pare să zboare odată cu personajul, filmează un spaţiu cu o structură neobişnuită. Pământul gol, în care se pot distinge mai multe lacuri de apă pe care se reflectă nori amorfi, reprezintă un exemplu perfect pentru ceea ce se poate numi planul-secvenţă tarkovskian (abstract, dublat de un ritm temporal), „oamenii şi obiectele sunt folosite ca *figuri*" – de unde limbajul mistic adesea menţionat în cazul său. Zborul lui Efim este o scenă de o gratuitate absolută. El există în film numai pentru a oferi camerei de filmat posibilitatea de a crea o varietate amplă de mişcări şi de a survola spaţiul. Din nou, este vorba de o situaţie optică deconectată de la legăturile cauzale şi narative.

Episodul cu care începe *Andrei Rubliov*, „Bufonul", continuă reflecţia asupra imaginii. Orice spectator care a văzut vreodată un film de Tarkovski va spune probabil acelaşi lucru: în filmele sale plouă foarte mult. Nenumărate „pelicule" de apă învăluie imaginea, fac posibilă o distanţare vizuală. Acelaşi efect de distanţare este urmărit şi în scena în care călugării se adăpostesc de ploaie. Fereastra este suprapusă ecranului. Este o secvenţă de lungă durată care începe cu o schimbare între cele trei dimensiuni de profunzime, pentru ca apoi să reducă tridimensionalitatea la o panoramă

bidimensională. Epilogul filmului ne pune în faţa ochilor opera lui Andrei Rubliov. Icoanele pictorului medieval sunt filmate prin selectarea, focalizarea şi montarea anumitor detalii care permit privitorului să îşi facă o idee asupra vocabularului vizual al lui Andrei Rubliov. Deşi icoana Sfintei Treimi este filmată îndeaproape, aceasta este flancată de fâşii late de spaţiu gol care subliniază subordonarea acesteia ecranului cinematografic.

Un aspect care a fost întotdeauna luat în considerare de Tarkovski a fost forma ecranului unui film. Ecranul lat este asociat într-o mai mare măsură cu cinemaul narativ clasic (bazat mai mult pe acţiune şi pe ilustraţie). Eisenstein se opune utilizării acestui tip de ecran preferând greutatea egală a axelor orizontale. Pentru Tarkovski însă, ecranul lat este prilejul de a experimenta cu forma imaginii cinematografice. *Solaris* este filmat în formatul lat. Chiar şi monitoarele din casa lui Kelvin şi de pe staţia spaţială au acelaşi format. După *Solaris*, Tarkovski a recurs la ecrane mai apropiate de standardul de 4:3. Acesta înlocuieşte orice noţiune de reprezentare a realităţii printr-un studiu al modurilor în care se poate prezenta *o* realitate. În *Călăuza,* iluzionismul este abandonat atunci când soţia îşi interpretează monologul privind direct către spectator, uitându-se direct la cameră. În loc să ascundă ecranul, regizorul se joacă constant cu această formă de mediere, care transformă relaţia dintre actori şi public şi cea dintre realitate şi ficţiune. Ecranul devine o membrană „cerebrală" pe care au loc confruntări între trecut şi viitor, între interiori(tate) şi exterior(itate). Imaginea extinde spaţiul în topologie şi în temporalitate. Ecranul este puntea de mediere destinată să restituie imaginii materialitatea sa tactilă, dimensiunea sa haptică.

Andrei Rubliov este, totodată, cel mai supraestimat film al lui Tarkovski. Limbajul „smerit", semiliturgic în care se vorbeşte despre artă, episodul „Golgotei ruseşti" care oglindeşte în mod extrem de explicit scena biblică, exagerarea dimensiunii morale a artei, punerea sa în legătură directă cu ideologia creştină, puritanismul lui Rubliov şi exagerarea tragismului creatorului sunt de o inactualitate extraordinară. Ele se datorează şi faptului

că Tarkovski respingea violent ideea de divertisment pe ecran, obsesia sa constituind, în opinia mea, unul dintre cele mai mari neajunsuri ale sale. Numai cine suspendă simţul critic va trece peste acest aspect incomod: *Andrei Rubliov* este un film cu teză, iar tezismul său sufocă performanţele sale vizuale.

Oglinda

Oglinda este atât cel mai personal film al lui Tarkovski, cât şi povestea imaginaţiei (şi memoriei) sale vizuale, „eseul" cinematografic în care se aduc laolaltă mai multe feţe ale memoriei, fragmente din filmele de arhivă, picturi şi fotografiile personale ale autorului. Abilitatea ecranului de a reuni aceste afecte şi imagini este subliniată la finalul primului episod narativ care are loc imediat după plecarea tatălui, la cabana (*dacha*) din pădurea Ignatievo şi care precede începutul războiului: am în vedere scena care se încheie cu cele trei persoane privind incendiul. Din nou, nu pot să las neobservată artificialitatea acelui voice-over poetic care declamă versurile lui Arseni Tarkovski. Nu ştim dacă ceea ce urmează reprezintă un vis, ficţionalizarea unei amintiri sau şi una, şi alta. Secvenţa se compune dintr-o succesiune rapidă de planuri filmate: un copil trezit din somn care rosteşte cuvântul „tată" (filmat color), marginea pădurii peste care suflă vântul (filmată alb-negru), şi apoi iar copilul, acum trezit şi filmat, de data aceasta, alb-negru (probabil pentru a marca intrarea într-un spaţiu oniric). Băiatul se plimbă prin cameră şi încearcă să înţeleagă ceea ce se petrece în casă. O bucată de stofă albă este deodată aruncată în cadru.

După această succesiune, urmează una dintre cele mai enigmatice secvenţe ale filmului: o succesiune de planuri filmate în ceea ce pare a fi apartamentul lui Aleksei, protagonistul filmului. Soţul toarnă apă peste părul mamei deasupra unui lighean foarte mare. Mama se ridică pentru a-şi scutura părul de apă şi planul acum extins printr-un *zoom-out* ne arată camera a cărei tencuială cade de pe pereţi şi ai cărei pereţi se descompun. Femeia merge apoi de-a lungul unui perete scorojit în timp ce imaginea sa este reflectată în mai

multe oglinzi. Apoi vedem imaginea unei femei bătrâne care pare a fi ieşit dintr-o pictură (sau fotografie):

> „Spălarea la Tarkovski (femeia care-şi spală părul lângă un perete umed în *Oglinda*), ploile care ritmează fiecare film, la fel de intense ca la Antonioni sau Kurosawa, dar cu alte funcţii, fac să se nască fără încetare întrebarea: ce rug aprins, ce foc, ce suflet, ce burete va potoli setea acestui pământ? Serge Daney remarca faptul că, pe urmele lui Dovjenko, anumiţi cineaşti sovietici (sau din Europa de Est, ca Zanussi) au păstrat gustul materiilor grele, naturi moarte dense, care erau dimpotrivă eliminate de imaginea-mişcare în cinematograful occidental. În imaginea-cristal există această căutare mutuală, oarbă şi tatonândă, a materiei şi a spiritului: «prin ce mai suntem încă pioşi», dincolo de imaginea-mişcare" (*Imaginea-timp*, 102).

Fiecare dintre aceste planuri subliniază absenţa tatălui (şi a soţului) la care memoria şi imaginaţia copilului reacţionează. Ultimele două planuri au o compoziţie complexă. În primul, mama este arătată în trei cadre diferite (reflecţia ei în două oglinzi, precum şi ea însăşi în carne şi oase). Cel de-al doilea plan pare a fi compus din două elemente: planul picturii de pe perete şi un plan al mamei care merge spre cameră). Apoi ea întinde mâna şi atinge geamul picturii. Efectul obţinut subliniază ideea de realitate-imagine şi în acelaşi timp estompează acea graniţă dintre realitate şi imaginea sa dar nu în sensul că ea este confundată cu imaginea, ci că realitatea se naşte odată cu imaginea. Secvenţa se termină cu un cadru color: o mână ţinută deasupra focului ce pare a semnala momentul trezirii din vis şi revenirea la starea de veghe. Secvenţa următoare începe cu o panoramare a apartamentului în care trăieşte protagonistul nevăzut al filmului, Aleksei. Suntem martorii unei conversaţii telefonice incomode. Mama îl informează că Elizaveta Pavlovna, colega sa din zilele în care lucra la tipografie, tocmai a murit.

În dialogul pe care Aleksei îl poartă cu mama sa, el pare să încerce să stabilească şi să afle de la ea fapte care s-au întâmplat în copilăria sa, întâmplări de care nu îşi aminteşte foarte bine. El îi cere mamei sale să repereze cu exactitate data întâmplărilor care i-au marat copilăria: plecarea tatălui şi incendiul rememorat în

secvenţa iniţială. Mama indică anul 1935. Confruntarea dintre real şi imaginar este subliniată şi de mişcarea camerei de filmat. Un singur plan-secvenţă, prea fluid pentru a reprezenta punctul de vedere al lui Aleksei, scrutează întregul apartament, pe pereţii căruia putem vedem atârnat un poster cu filmul *Andrei Rubliov* (o ironie care ne reaminteşte că privim un spaţiu construit artistic) şi o fotografie (reală) a mamei regizorului. Fiind indiferent faţă de prezent şi nefiind în stare să-şi ignore propriile amintiri, reacţionează la veştile mamei sale amintindu-şi sau închipuindu-şi scena de la tipografie. Timpul imaginar şi durata reală par să curgă în direcţii opuse. De fapt, prin această asamblare complexă de imagini onirice, imagini ale memoriei şi imagini ale imaginaţiei nu se încearcă decât să se arate indiscernabilitatea celor trei planuri. Imaginaţia este înţeleasă în sensul ei etimologic: *creatoare de imagini*. Timpul nu poate fi regăsit, ci recreat prin jocul complex al memoriei, care proiectează imagini ale trecutului pe ecranul prezentului.

Secvenţele vizuale dense care apar la începutul filmului *Oglinda*, construiesc o naraţiune complexă, a cărui intrigă este greu de identificat. Începutul nu formulează o întrebare la care filmul să poată răspunde. Construcţia pe mai multe planuri a filmului arată că, de cele mai multe ori, nu există o ieşire posibilă din timpul şi spaţiul imaginar, ci numai o succesiune ameţitoare de imagini unificate de mediul cinematografic şi de privirea specifică a regizorului. Pentru Deleuze, *Oglinda* este un cristal al timpului, compus din imagini-timp directe:

> „*Oglinda* constituie un cristal turnant, cu două feţe dacă-l raportăm la personajul adult invizibil (mama lui, soţia lui), cu patru feţe dacă-l raportăm la cele două cupluri vizibile (mama lui şi copilul care a fost el, soţia lui şi copilul pe care-l are). Şi cristalul se învârte în jurul lui însuşi, ca un cap iscoditor care întreabă un mediu opac: Ce este Rusia, ce este Rusia…? Germenul pare să înţepenească în aceste imagini ude, spălate, greoi translucide, cu feţele sale uneori albăstrii şi alteori maro, în vreme ce mediul verde pare să nu-şi poată depăşi, sub ploaie, starea de cristal lichid ce-şi păstrează taina" (*Imaginea-timp*, 101).

Nu este vorba despre un film care abstractizează timpul, ci de un film ce răstoarnă subordonarea timpului faţă de mişcare. Filmul dezvăluie fundamentul ascuns al timpului – diferenţierea acestuia în două fluxuri, dubla sa scindare într-o serie de prezenturi care se schimbă (curg) şi o altă serie de „trecuturi" care sunt păstrate. Timpul permite trecerea prezentului şi, în acelaşi timp, păstrează trecutul în sine. Există deja două imagini-timp una în prezent şi cealaltă în trecut:

> „Durata noastră nu este o clipă ce înlocuieşte pe alta: într-un asemenea caz n-ar exista niciodată decât prezent, nu o prelungire a timpului actual, nici evoluţie sau durată concretă. Durata este progresul continuu al trecutului care macină viitorul şi creşte înaintând. Din moment ce trecutul creşte neîncetat, el se şi conservă în aceeaşi măsură. Memoria, cum am încercat s-o dovedim, nu este o însuşire a clasării amintirilor într-un sertar, sau de înscriere a lor într-un registru. Nu există registru, nici sertar, propriu-zis nu există aici nici o însuşire, căci aceasta se exercită cu intermitenţe, când vrea sau când poate, în timp ce îngrămădirea trecutului peste trecut se succede fără încetare. În realitate, trecutul se conservă de la sine, automat, întreg, fără îndoială, el ne urmează în orice clipă; ceea ce am simţit, am gândit, ceea ce am vrut încă din copilărie se află aici, asupra prezentului cu care vrea să se întâlnească, împingând uşa conştiinţei care ar vrea să-l ţină afară" (*Evoluţia creatoare,* 16).

Bergson ne reaminteşte constant că imaginea-amintire a reţinut însemnele trecutului, însemnele virtualităţii sale, pe care o reprezintă diferenţiindu-se de alte imagini. Imaginea devine imagine-amintire numai prin căutarea unei virtualităţi pure păstrată în zonele ascunse ale trecutului. Amintirile pure, extrase din straturile profunde ale memoriei, devin imagini-amintire. Dintr-un anumit punct numit prezent se formează o imagine-percepţie şi, pentru a putea accesa o amintire este necesară crearea unei imagini-amintire care, la rândul ei, pleacă în căutarea unei imagini-amintire pure – imaginea pură a trecutului. Fiecare percepţie umple o anumită profunzime a duratei, prelungeşte trecutul în prezent şi astfel participă la memorie.

În *Oglinda*, autobiografia este ţesută laolaltă cu istoria. Trecutul colectiv, imaginile reale de arhivă cu

Războiul civil din Spania şi Al Doilea Război Mondial sunt alăturate memoriei şi vieţii unor personaje individuale. Personajele din film sunt prizoniere ale trecutului. Amintirile tulbură intermitent prezentul, însă crearea lor depinde de conservarea momentelor prezentului în timp ce ele trec în memorie; ele fiind stocate pentru a renaşte atunci când pot fi refolosite. Trecutul renaşte în prezent fără a fi chemat şi nu trebuie confundat cu existenţa mentală a imaginilor-amintire pe care noi le actualizăm. Trecutul este prezervat (depozitat) în Timp. Este acel element virtual pe care îl accesăm pentru a căuta amintirea pură care se va actualiza într-o imagine-amintire. Ea nu ar purta amprenta trecutului dacă nu am fi căutat originea sa în trecut. Acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul percepţiei: aşa cum percepem lucrurile acolo unde acestea există, la locul lor, în spaţiu, ne amintim de locul pe unde acestea au trecut, în timp. Memoria nu se află în noi, ci noi, ca fiinţe ce deprind în mod fundamental de durată, ne mişcăm într-o Fiinţă-Memorie, într-o Lume-Memorie, asemenea celei create din imagini în *Oglinda* lui Tarkovski. Trecutul apare întotdeauna ca un *element deja dat*, ca o preexistenţă în general, pe care amintirile noastre o presupun. Prezentul există astfel numai ca un trecut infinit contract, care se constituie la punctul extrem al acestui *element deja dat*. Între preexistenţa trecutului şi prezentul ca trecut infinit contractat există toate cercurile trecutului, constituind tot atâtea *regiuni, straturi, feţe* dilatate sau contractate: fiecare regiune are caracteristicile sale, tonurile şi aspectele sale, singularităţile sale, punctele sale luminoase. În funcţie de natura amintirii pe care o căutăm, trebuie să ne poziţionăm pe un anumit cerc. Din punctul de vedere al prezenturilor care au trecut, copilăria, adolescenţa şi viaţa de adult se succed. Din punctul de vedere al prezentului actual, care reprezintă limita lor comună, cele trei perioade ale vieţii coexistă. Este ceea ce credea şi Fellini. Suntem construiţi în memorie, suntem în acelaşi timp copilăria, adolescenţa, bătrâneţea şi maturitatea. Atunci când căutăm o anumită amintire, ne poziţionăm în trecut şi trebuie să selectăm o anumită regiune, acea regiune în care credem că amintirea se ascunde, fugind de noi. Există paradoxuri ale timpului

noncronologic, aporii pe care un film precum *Oglinda* le întrupează cinematografic: preexistenţa unui trecut (*durata* bergsoniană ca imagine a întregului), coexistenţa mai multor regiuni, file ale trecutului şi existenţa unui timp infinit contractat. Imaginea-timp se extinde într-o imagine formală a cinematografiei, într-o imagine-gândire a cinematografiei. Ceea ce trecutul este pentru timp este analog cu ceea ce sensul este pentru limbaj sau ceea ce ideile sunt pentru gândire. Sensul ca trecut al limbajului este forma preexistenţei sale, acel plan înăuntrul căruia ne poziţionăm pentru a înţelege imaginile exprimate de enunţuri şi propoziţii.

Dacă ar putea fi separat de propria sa actualitate, prezentul ar reprezenta, la rândul său, timpul în totalitatea sa. Separaţia se realizează în acelaşi mod în care distingem trecutul de imaginea-amintire care îl actualizează. Devenirile (metamorfozele, actele de creaţie) de acest tip nu sunt posibile decât în opere de artă precum *Zgomotul şi furia* (prima parte) sau în proza autorilor din *Nouveau roman* – în care obiectul se constituie odată cu descrierea sa, referentul fiind reprezentat nu de obiect, ci tocmai de descrierea acestuia. În filmul (de tipul *Oglindei*) care creează o viziune pur optică, evenimentul nu mai este confundat cu spaţiul în care acesta are loc, nici cu prezentul actual mereu fugitiv: timpul evenimentului se sfârşeşte înainte ca manifestarea sa să se termine. Astfel este posibilă repetiţia sa. În acest timp „gol" anticipăm amintirea, eliminăm actualitatea şi localizăm amintirea odată ce aceasta s-a format. Trecutul, prezentul şi viitorul nu mai există în succesiune, ci sunt toate incluse simultan în eveniment. Un anumit timp este revelat în eveniment, un timp construit din simultaneitatea acestor trei „prezenturi", din aceste vârfuri deactualizate ale prezentului – această realitate se regăseşte şi *Oglinda* lui Tarkovski. În film, timpul, văzut din afara actualităţii sale, văzut aşa cum este el de fapt, nu este o succesiune de prezenturi care devin trecut şi de momente viitoare care vor constitui prezentul. Mai degrabă, ni se arată o simultaneitate a prezenturilor trecute, a prezenturilor actuale şi a unui prezent care urmează a constitui viitorul. Această configuraţie face ca timpul să fie inefabil, inexplicabil, gândit în termenii

duratei lui Bergson, intuită numai prin imaginile artei. Trecutul, prezentul actual şi viitorul sunt chemate simultan, contrazise, substituite unul cu celălalt, distruse şi recreate într-un film ca *Oglinda*.

În scena în care Natalia (fosta soţie a lui Aleksei şi mama lui Ignat) varsă din greşeală ceea ce are în geantă în mijlocul camerei, ea simte un şoc electric, semnul unui *déjà vu*: senzaţia de trecut care invadează prezentul. Lăsat singur acasă, lui Ignat îi apar două personaje, himere înzestrate cu însuşiri supranaturale. Însă, odată ce acestea apar, ele lasă semne cât se poate de vizibile: o amprentă a condensului rămâne pe ceaşca din care bea unul dintre personaje. Această urmă se dizolvă pe măsură ce camera de filmat se focalizează asupra ei. Cele două femei care îi apar lui Ignat vin să îi „predea" acestuia o lecţie de istorie: copilul este îndemnat să citească un fragment din scrisorile lui Puşkin despre soarta poporului rus.

Scena precedentă, în care unul dintre oaspeţii spanioli ai lui Aleksei spune o anecdotă despre faimosul matador spaniol Palomo Linares, începe cu un fragment documentar despre coride care este întrerupt de interpretarea anecdotei de către spaniol. Pe fundal se aude zgomotul spectatorilor de la coridă care reverberează în jurul matadorului. Filmul documentar se substituie memoriei sale. Este o imagine-memorie care a ajuns să bulverseze prezentul. Scena ne arată că o amintire este construită de fapt din prezent spre trecut şi nu invers. În prezentul actual creăm o imagine-amintire care plonjează în inima duratei cu scopul de găsi o imagine-amintire pură.

Tarkovski credea că timpul poate exista în interiorul planului filmat. Pentru el, imaginea devenea cinematografică atunci când ea „trăieşte" în interiorul timpului şi timpul trăieşte în interiorul imaginii. Timpul, spunea el, poate exista în planul filmat şi acest lucru nu este condiţionat de asamblarea secvenţelor prin montaj. Existenţa timpului în interiorul planului nu este condiţionată de imaginea-mişcare.

Cele mai evidente imagini-timp directe se pot identifica în secvenţele care înfăţişează personajul mamei, scene al căror ritm este încetinit. În episodul

care se petrece la tipografie, în timp ce eroina aleargă pe un coridor, se trece aproape imperceptibil de la ritm normal la un ritm încetinit. Acelaşi lucru se petrece în scena în care aceeaşi protagonistă taie un cocoş. Efectul de extindere a configuraţiei temporale a secvenţei este o încercare de a comunica spectatorului *durata* interioară a personajului şi a filmului. Aceste distorsiuni ale timpului arată maleabilitatea temporală pe care gândirea-cinema o poate realiza. Timpul nu poate fi recreat printr-o naraţiune liniară, ci ca un plan peste care sunt suprapuse mai multe feţe accesate prin aglomerarea punctelor de vedere. În *Oglinda* există un simţ al timpului unificator, o „coerenţă" temporală şi narativă în care obiectele şi fiinţele sunt prezentate simultan în actualitatea şi virtualitatea lor. Se impune o viziune asupra timpului care permite obiectelor şi fiinţelor să fie transformate în imagini-cristal: puncte de indiscernabilitate între două imagini, una actuală şi cealaltă virtuală – timpul din interiorul cristalului. Filmul devine aici o oglindă mobilă care reflectă constant percepţia în amintire. Acest fenomen este evident într-o scenă plasată de Tarkovski în ultima parte a filmului. Mama (Marusia cea din anii '30) merge la casa unei soţii de doctor pentru a-şi vinde obiectele sale de valoare – o pereche de cercei şi o oglindă mică. Soţia doctorului şi Marusia îl lasă pe micul Aleksei singur în camera de zi pentru ca ele să se retragă şi să discute despre vânzarea bijuteriilor. Singur în cameră, micul Aleksei se uită la o oglindă atârnată pe perete. Următoarea secvenţă începe cu reflecţia sa în oglindă, camera zăbovind deasupra umărului său şi concentrându-se din ce în ce mai acut asupra reflecţiei sale; ajungem într-un plan care ne arată doar reflecţia din oglindă Se construieşte astfel iluzia că imaginea (virtuală) din oglindă „priveşte" silueta reală (actuală) a lui Aleksei. Urmează apoi o „tăietură" de montaj care inserează o vedere luată din unghiul opus, un plan mediu cu Aleksei care se uită la propria reflecţie. În scenă, procedeul reprezintă interacţiunea dintre două „figuri" formale: actualul Aleksei şi dublul său virtual reflectat în oglindă: reflectarea actualului în virtual este comparată de Deleuze cu reflecţia unui obiect real într-o oglindă. Există o co-realizare a celor două faţete,

formarea unei imagini duale, actuală şi virtuală, ca şi cum imaginea dintr-o oglindă s-ar trezi la viaţă, şi-ar fi câştigat independenţa şi ar fi trecut în actualitate. Idei asemănătoare au fost explorate şi de Tarkovski în însemnările sale despre cinema:

> „Timpul şi memoria se contopesc, sunt ca feţele unei monede. Este evident că fără Timp, memoria nu ar exista. Însă memoria este o realitate atât de complexă încât nici o listă a calităţilor sale nu ar putea defini totalitatea impresiilor care ne afectează. Memoria este un concept spiritual! De exemplu, dacă cineva îşi povesteşte amintirile din copilărie, vom putea spune cu certitudine că vom avea îndeajuns de mult material pentru a ne forma o imagine despre acea persoană. Condiţionat de memorie, omul devine prizonierul unei existenţe iluzorii; căzând din timp nu este în stare să atingă propria legătură cu lumea exterioară […] Studiind scrierile lui Joyce şi ale lui Proust, se vor examina mecanismele estetice ale existenţei care rezidă în operele acestora, exact în acelaşi mod în care cineva care îşi aminteşte un lucru îşi înregistrează experienţa. Se vor studia modalităţile artistice de a fixa timpul. Pe mine însă mă interesează trăsăturile interne ale timpului, intrinseci timpului. […] Proust vorbea despre ridicarea unui edificiu monumental al memoriei, iar acest lucru, cred eu, este cerut şi cinemaului. Acesta pare a fi manifestarea perfectă a conceptului japonez de *saba*; deoarece, pe măsură ce perfecţionează acest nou material – timpul – devine, în cel mai complet sens, o nouă muză” (*Sculpting in time*, 57-59).

Aleksei reacţionează odată cu trecutul său, el trăieşte experienţa trecutului în prezent, însă nu prin intermediul evocării, ci prin intermediul unei imagini create din contopirea mai multor seturi de imagini care se comprimă în naraţiunea şi descrierea „cristalină” a întregului film. Episodul care urmează celui în care copilul priveşte în oglindă susţine şi mai mult această idee a concentrării în imagini-cristal; deoarece o arată pe fata roşcată despre care Aleksei, naratorul adult al filmului, îi vorbeşte fiului său într-un episod din prima jumătate a filmului. Această secvenţă rapidă este urmată de cea mai enigmatică scenă a filmului: secvenţa onirică în care tatăl lui Aleksei mângâie picioarele Marusiei, în care femeia pare să leviteze deasupra patului.

Ca regizor, Tarkovski a fost întotdeauna fidel credinţei potrivit căreia cinemaul trebuie să îşi creeze tehnici specifice mediului său de expresie, independente de practicile împrumutate din sfera altor arte. Factorul dominant pentru construcţia imaginii cinematografice este – credea el – ritmul, care exprimă „presiunea timpului" în interiorul planului (mobil sau static). Figura cinematografică există numai în interiorul planului. Ea nu se construieşte, aşa cum credea Eisenstein, la montaj. În timpul turnării unui film, regizorul trebuie să identifice şi să impună o „privire" temporală proprie fiindcă el nu înregistrează timpul cronologic, timpului simţului comun, ci o durată pe care numai cinemaul o poate restitui conştiinţei umane. În filme precum *Călăuza* nu există o referinţă cronologică exactă tocmai pentru că se urmăreşte un sens al timpului specific imaginii cinematografice şi nu modului în care timpul se prezintă percepţiei omeneşti:îndeplinirea acestui deziderat îi permite unui regizor individualizarea stilului său în interiorul mediului de expresie cinematografic. Actul de creaţie a sensului temporal face posibilă gândirea-cinema. Timpul trebuie să curgă independent în interiorul planului. Asamblarea şi montajul întrerup trecerea timpului pentru a-i adăuga acestuia o nouă dimensiune. Distorsiunea temporală a cinemaului este o modalitate de a da o expresie ritmică timpului, de a „sculpta în timp".

Filmele lui Tarkovski aparţin regimului cristalin al imaginii cinematografice, un regim în care percepţia, nemaifiind legată de acţiuni şi afecţiuni, este liberă să devină pur optică (un proces de abstractizare analog abtractizării imaginii produse în pictură de Picasso, cu precizarea că abstractizarea imaginii cinematografice se produce în interiorul figurativului). Intersecţia dintre imaginarul personal şi imaginarul colectiv este explorată adesea în *Oglinda*, mai ales atunci când sunt folosite imagini de arhivă: coridele şi Războiul civil din Spania, aviaţia sovietică din anii '30, forţele sovietice din Al Doilea Război Mondial, explozia bombei atomice, Revoluţia maoistă din China. Toate aceste eveneimente corespund celor trei planuri temporale ale naraţiunii „autobiografice": 1935-36, 1943-45, şi 1969.

Fragmentele care prezintă Spania sunt extrase din reportajele lui Roman Karmen, care s-a făcut cunoscut prin curajul de a filma zone de război extrem de violente şi periculoase, convingând întreaga lume să se alăture cauzei republicane. Tarkovski văzuse imaginile filmate de Roman Karmen în copilărie, devenind un admirator al Spaniei, o ţară care reflecta puritatea perioadei de dinaintea preluării puterii de către Stalin, admiraţie reflectată în *Oglinda* prin inserarea episodului în care apar oaspeţii spanioli ai lui Aleksei. Nu trebuie însă ignorate calităţile estetice şi formale ale imaginilor lui Roman Karmen. Imaginile care arată femei elegante care aleargă în tocuri înalte pentru a se ascunde de bombardamente sau cadrul cu o fetiţă care şterge o pată de sânge de pe rochia sa. Însă una dintre cele mai emoţionante imagini este cea a fetiţei care se întoarce zâmbind la camera de filmat, pentru ca apoi, gradual, să adopte o expresie de groază. Toate aceste secvenţe au fost minuţios montate, însă Tarkovski era de părere că autenticitatea lor rezidă în tensiunea interioară, în sensul că ele conţin o intensitate interioară ce nu poate fi redusă la o simplă funcţie documentară. Trebuie amintite şi imaginile de arhivă care arată trecerea Lacului Sivash de către soldaţii ruşi în Crimeea, un alt loc al conflictelor sângeroase. Al treilea segment documentar provine în mare parte din documentarele lui Aleksandr Medvedkin, *Scrisoare către un prieten chinez* şi *Noaptea deasupra Chinei*. Imaginile care îi înfăţişează pe tinerii chinezi, fluturând micile cărţi roşii şi postere cu Mao, surprind expresia unei terori distrugătoare în modul de manifestare a fanatismului maoist. Indiscernabilitatea dintre tipurile de imagini este menţinută în refuzul separării elementelor ficţionale de cele documentare. Secvenţele de arhivă apar în film în momente importante ale naraţiunii. Fragmentele documentare care privesc Spania sunt precedate de două scene ce par fixate temporal în jurul anului 1935, secvenţele din Al Doilea Război Mondial şi cele cu fanatismul chinezilor vin după episodul cu instrucţia militară, adică în jurul anului 1943 (relatat de Aleksei ca moment al primei sale iubiri).

Disoluţia imaginii-acţiune şi indiscernabilitatea din cadrul circuitului imagistic actual-virtual duc în

Oglinda la construirea unei arhitecturi temporale distincte de timpul cronologic prin coexistenţa mai multor regiuni ale trecutului virtual şi simultaneitatea vîrfurilor de prezent.

Cine „gândeşte”? – Călăuza

Ce vedem la începutul filmului *Călăuza*? O cameră dezolantă care poartă însemnele timpului, o încăpere cu pereţii decojiţi, deteriorându-se sub ochii noştrii. Ferestre care nu lasă să intre lumina naturală. O cameră care poartă atât semnele construcţiei, cât şi semnele dispariţiei. Pereţii „respiră” ca şi cum ar fi fost compuşi din ţesut omenesc, ca şi cum spaţiul ar fi un organism viu. Camera se „exprimă” autonom, independent de naraţiunea filmului şi de evoluţia personajelor. Planul-secvenţă de la începutul *Călăuzei* este o situaţie optică independentă de schema senzorimotorie. Liniile de forţă trasate de mişcarea camerei sunt întrerupte de pliuri inexplicabile ale spaţiului, falduri menite să creeze o densitate a timpului în interiorul planului. Spaţiul este o structură barocă (în sensul dat de Deleuze în *Le Pli*). Descrierea barocă se organizează în interiorului planului în funcţie de două modalităţi de pliere: pliurile materiei, realizate prin multiplele metamorfoze ale spaţiului (clădiri ruinate, structuri industriale în paragină amestecate cu peisajul natural, ruinele umanităţii în mijlocul spaţiului natural, frumuseţe ingenuă şi distrugere în acelaşi loc) şi faldurile din interiorul sufletului (secvenţe de vis sau de amintire, imagini filmate prin pelicule de apă, semne ale interiorităţii). Lumea este virtualitate pură, este conţinută în faldurile interiorităţii. Camera de filmat reprezintă „elanul vital” al acestui spaţiu afectiv, intens spiritualizat.

Din primele sale minute, filmul impune spectatorului un câmp de conştiinţă propriu. Imaginile sale alcătuiesc deja o entitate care „gândeşte”. Filmul se mişcă în propriul său ritm, cu propria sa viteză (planurile-

secvenţă lungi, cadre mobile lente la Tarkovski), fabricându-şi propriile concepte despre timp şi despre spaţiu – un spaţiu-timp al *Călăuzei*. Filmul impune o gândire cu idei specifice despre memorie, identitate şi devenire, o gândire care creează un tip special de cunoaştere, specifică mediul său de expresie. *Călăuza* sintetizează o nonfilozofie: Dacă ar exista un loc pentru ideile vitale ale acestei nongândiri, „acesta s-ar afla în profunzimea cutelor sinaptice, în hiatusuri, în intervale, în între-timpurile unui creier neobiectivabil: a pătrunde în acel loc şi a căuta aceste obiecte înseamnă a crea" (*Ce este filozofia?*, 200). Imaginea este un ansamblu de relaţii ale timpului care curge din prezent spre alte regiuni ale trecutului. Tarkovski regândeşte raportul dintre cadru, secvenţă şi montaj. Pentru el, imaginea devine cu adevărat cinematografică numai atunci când în interiorul unui plan se poate simţi o presiune temporală, evodentă în mişcările, travelingurile şi panoramările *Călăuzei*. Imaginea devine gândire, devine capabilă să pună în mişcare mecanisme de gândire, iar camera substituie funcţiile şi figurile discursului – metafizică împotriva *logos*-ului. Este o gândire care, eliberată de constrângerile discursului, acceptă mişcarea, imanenţa lumii evenimentului, va desfăşura şi extinde în imagine un volum spaţio-temporal (creierul pasional) străin celorlalte arte, care va instaura circuite cerebrale, „sinapse" cinematografice.

Focus-ul, montajul, mişcarea camerei, sunetul, mizanscena, cadrajul şi ritmul „gândesc" o relaţie specifică cu imaginea ce urmează a fi construită în plan. Dacă gândirea produce idei într-un sens exact al cuvântului, filmul este un tip de gândire poetică ce produce corelative relative, „concepte" care iau forma evenimentului filmic în interiorul planului.

Călăuza intervine asupra elementelor care aparţin domeniului de gândire al metafizicii, însă o face într-un asemenea mod încât filmul este încă relevant în lumea postmetafizică de astăzi: pornind întotdeauna de la lumea naturală, pe care o înfăţişează în imagini de o frumuseţe ireală şi de la acele locuri de concentrare a interiorităţii.

Este binecunoscut faptul că exigenţele lui Tarkovski în legătură cu calitatea producţiei la *Călăuza* au atras după sine nemulţumirea autorităţilor sovietice de la MosFilm. Regizorul a insistat asupra calităţii rezoluţiei imaginii şi a intrat în conflict cu birocraţii sovietici. Se ştie din interviurile cu directorul de imagine al *Călăuzei* că primul an de filmări a fost pierdut, deoarece filmul Kodak experimental care îi fusese aprobat lui Tarkovski nu a mai putut fi developat. Tarkovski a înregistrat acest episod în jurnalul său. După drama pierderii unui an de filmări, regizorul va avea o cădere nervoasă şi se va interna într-un sanatoriu. De aceea, atunci când filmările s-au reluat în noua locaţie, Tallinn, Estonia, regizorul are anumite reţineri faţă de reluarea imediată a proiectului. Decide să facă totul de unul singur. Se implică până şi în construirea decorurilor. Formatul ecranului este schimbat de la 16:9 la 4:3 şi, după ce filmează din materialul pe care şi-l propusese, decide că acesta nu se ridică la exigenţele de producţie cerute. Îi învinuieşte pe furnizorii filmului pentru condiţiile deplorabile ale peliculei şi pe cameramanul iniţial Georgii Rerberg pentru neglijarea stocului de film. În plus, îi acuză pe tehnicienii de la MosFilm pentru eşecul developării filmului. Toate dificultăţile sunt consemnate într-o însemnare din *Jurnal*, datată 26 august 1977. Filmările sunt până la urmă reluate cu un scenariu modificat, cu o poveste mult simplificată şi cu un nou cameraman, Aleksandr Kniazhinski, înlocuit din când în când chiar de regizor.

Ostracizarea lui Tarkovski în lumea cinematografică sovietică oglindeşte, oarecum, soarta protagonistului din *Călăuza* – „ghidul" care îi conduce pe cei doi clienţi neîncrezători, Profesorul şi Scriitorul, în lumea incertă a Zonei: *wasteland* confiscat de elemente supranaturale, în centrul căruia se află camera care îndeplineşte dorinţele cele mai ascunse ale oamenilor. Nu ştim exact ce se întâmplă odată ce protagoniştii ajung în acea cameră. La fel ca şi în *Oglinda*, prin simplificarea naraţiunii, *Călăuza* transformă ambiguitatea în efect de stil. Elementele de science-fiction sunt excluse, iar personajul principal se îndepărtează mult de versiunea dată de fraţii Strugatski. O lectură a *Picnicului la margine de drum* poate pune

în evidenţă schimbările făcute de regizor asupra schemei epice iniţiale. La sfârşitul călătoriei iniţiatice din *Călăuza,* singura revelaţie a protagoniştilor pare să fie o reînnoire a încrederii într-o „spiritualitate" nu neapărat religioasă. În cazul „Scriitorului" ea se manifestă prin revenirea încrederii în interioritate. În cazul Profesorului încrederea se manifestă prin pierderea temerii de a se confrunta cu sine însuşi, prin încetarea înstrăinării de sine.

Efectul sonor din filmele lui Tarkovski nu are rolul de a adăuga o dimensiune afectivă imaginii, ci de a intensifica densitatea şi opacitatea într-atât de mult încât să manifeste o rezistenţă materială. Lucrurile şi sunetele create sunt desincronizate în asemenea măsură, încât par să câştige autonomie senzorială

În însemnările de *Jurnal* din timpul filmărilor la *Călăuza*, Tarkovski a subliniat intenţia ca filmul să afecteze spectatorul în primul rând senzorial şi emoţional, sensul secvenţelor fiind secundar. Înainte de orice interpretare ideologică, metafizică sau morală, *Călăuza* atrage atenţia asupra imaginii sale, încercând să restabilească o încredere în lume, nu prin intermediul unor strategii complexe ale imaginarului, ci printr-o materialitate pseudo-mundană. Alăturarea de imagini dezolante cu imagini de nesperată frumuseţe arată că imaginile filmului nu intenţionează o întoarcere la inocenţă, ci credinţa într-o umanitate a cărei trăsătură principală este slăbiciunea şi nu puterea.

Modul tarkovskian de construcţie a imaginii presupune realizarea unui efect de maximă intensitate cu un minimum de mijloace. Această metodă este evidentă în modul în care regizorul foloseşte culoarea. Dacă realitatea cinematografică era înfăţişată în tonuri de alb şi de negru, conexiunea dintre viaţă şi artă era făcută printr-o dozare atentă a culorii – finalul lui *Andrei Rubliov* care se „converteşte" la culoare abia la sfârşit: numai secvenţa finală în care sunt filmate icoanele este color. Restul filmului este filmat alb-negru. Culoarea, credea Tarkovski, trebuie întotdeauna dozată, nu administrată uniform. Sarcina regizorului este de a forma percepţia cromatică a spectatorului. Nici un film tarkovskian nu este filmat complet color. Întotdeauna, culoarea este dozată, gradată, folosită într-

un registru intensiv. În *Călăuza*, muzica este indiscernabilă de alte sunete diegetice, chiar şi la Final când putem recunoaşte acordurile *Simfoniei a IX-a* de Beethoven. Această sincronizare a sonorului cu imaginea este ţesută împreună cu spaţiul pliat al Zonei. Efectul obţinut este o opacitate a imaginii, o rezistenţă materială (aproape corporală) a imaginii în faţa sensului şi a interpretării.

Într-una dintre lecţiile sale de regie, Tarkovski a mărturisit că îi place să facă filme lungi care să „distrugă" fizic spectatorul. Cu alte cuvinte, este vorba despre filme în care forma temporală impune simplificarea naraţiunii până la limitele inteligibilităţii. Nu naraţiunea susţine filmul. Elementul său funcţional este chiar timpul.

Indiscernabilitatea dintre realism şi oniric sau imaginar este extrem de evidentă în „Tunelul uscat" (episod numit astfel în glumă, deoarece acesta este inundat). Episodul începe în partea a II-a a filmului. Călăuza îi trezeşte pe cei doi clienţi, Profesorul şi Scriitorul. Profesorul îşi abandonează rucsacul şi încearcă să se întoarcă, nerealizând că întoarcerea îi este interzisă. Călăuza şi Scriitorul înaintează prin tunelul inundat, nemaisperând să-l găsească pe Profesor, deoarece în Zonă nimeni nu se mai poate întoarce pe acelaşi drum. La ieşirea din tunel, cei doi îl reîntâlnesc pe Profesor, bucurându-se de o mică gustare tocmai în locul în care l-au lăsat iniţial. Călăuza consideră această „buclă" spaţială şi temporală o capcană. Dacă ne concentrăm însă numai asupra imaginii, lăsând la o parte sensurile religioase care provin din pilda spusă de Scriitor despre Sf. Petru, putem vedea că drumul celor trei personaje, care înaintează înconjurate de elementele naturale, culminează într-o viziune a pământului printr-o „peliculă" de apă. Este şi momentul în care apare câinele care îi urmăreşte pe cei trei.

În scenariu nu erau anunţate aceste scene acvatice. În *Jurnalul* său din perioada zilelor de filmare la *Călăuza*, Tarkovski îşi exprimă nedumerirea şi dificultăţile pe care le întâmpină legate de modul în care va filma „Visul" – probabil una dintre cele mai enigmatice secvenţe din istoria cinemaului. La începutul filmărilor,

regizorul a recunoscut că pornea în căutarea unui nou limbaj vizual care trebuia pus în evidenţă prin câteva simplificări ale naraţiunii. Marea parte a „acţiunii" din *Călăuza* se petrece în aceeaşi zi, în acelaşi loc, într-o perioadă scurtă de timp. Spaţiul filmului se poate împărţi în două segmente distincte: în Zonă şi în afara Zonei. Aceste două locuri diferă ca imagine prin culoare, stil, ritm şi mişcarea camerei. Cele două segmente includ o a treia lume a visului (sau a imaginaţiei) care aparţine ambelor spaţii. Fiecare secvenţă din *Călăuza* este mai mult decât echivalentul vizual al indicaţiilor incluse în scenariu. Deşi camera este manevrată de operatori diferiţi sau chiar de Tarkovski, ea filmează o lume creată de la zero – o lume care se naşte odată cu mişcarea şi ritmul secvenţei. Camera nu arată simpla poziţionare în spaţiu a obiectelor (naturale sau umane) filmate şi mişcarea, ci şi „viaţa" lor interioară. Interioritatea este prezentă atât ca atribut al personajelor, cât şi ca trăsătură a spaţiului natural. Ritmul lent al camerei de filmat creează un spaţiu expresiv în care un element natural poate fi filmat în continuarea unui plan care arată mâna unui personaj. Această continuitate între corpul omenesc şi elementele naturale este destinată obţinerii unei suprafeţe temporale adezive, vizează inducerea unei presiuni a timpului în plan prin combinarea şi sintetizarea mai multor elemente vizuale şi spaţiale. Obiectele „trăiesc" drama lor interioară, vizibilă numai prin imprimarea unei durate specifice. Se stabilesc relaţii de echilibru între elementele spaţiale, însă proximitatea dintre elementele materiale şi trupuri creează o stare de angoasă, resimţită mai ales de personajul principal. Este important să vedem şi care sunt obiectele astfel asamblate: copaci, tufişuri, vegetaţie sălbatică, sunete acvatice, fluxuri, clădiri abandonate şi trupuri vii, o succesiune vizibilă în secvenţa în care este filmat chipul lui Aleksandr Kaidanovski (Călăuza).

Ambiguitatea temporală se intensifică atunci când protagoniştii filmului ajung în Zonă. Nu ştim exact, în termeni cronologici, cât timp petrec în Zonă. Filmul nu furnizează nici o indicaţie în acest sens. Ambiguitatea cronologică este dublată de lipsa de determinare

spaţială, Kaidanovski este înconjurat total sau parţial de apă. Este aşezat fie pe spate, fie pe o parte, fie cu faţa în jos. Culoarea alternează de la alb-negru la sepia. În plan este încadrat un „teritoriu" emoţional interior, o regiune în care timpul şi spaţiul pot fi manevrate fără restricţii. Zona sfidează legile fizicii.

Cea de-a treia lume, a visului şi a imaginaţiei, aparţine atât Zonei, cât şi spaţiului aflat în afara Zonei. Cel mai interesant aspect al secvenţei este survolarea câmpului acvatic-oniric atribuit probabil imaginaţiei personajului. „Visul" începe cu gros-plan al feţei sale. Imaginea se transformă în sepia, urmărind, printr-o mişcare lentă, obiecte scufundate (apa interiorităţii?). „Pelicula" de apă prin care vedem obiectele şi survolarea spaţiului par să sugereze un element nou – o „substanţă" a experienţei interioare. În plus, planul-secvenţă începe şi se termină în acelaşi loc – gros-planul chipului, o imagine-afecţiune care nu se extinde în acţiune. Travellingul nu parcurge o traiectorie propriu-zisă. Spaţiul parcurs nu este un spaţiu geometric euclidian, ci un spaţiu produs de imaginaţie, nonliniar şi interior. Suntem „martorii" metamorfozei şi mişcărilor unei imaginaţii, a cărei cunoaştere nu este posibilă decât prin mijloacele gândirii cinematografice. *Zona este un spaţiu indeterminat spaţial şi temporal în care poate avea loc un eveniment al „gândirii" cinematografice.*

Călăuza, *Nostalgia* şi *Sacrificiul*, care avea să fie filmat în Suedia cu actorul şi cameramanul preferat al lui Bergman, demonstrează afinitatea cinemaului pentru natura spaţială a temporalităţii. Clipa care aparţine iremediabil prezentului este cu adevărat resimţită numai atunci când conştiinţa este pulverizată într-un spaţiu indeterminat, plasat între prezent şi viitor, între viaţă şi perspectiva dispariţiei. Timpului îi este adăugată o dimensiune haptică. Cinematografia este singurul mediu care poate transforma experienţa temporală în spaţialitate: este contribuţia lui Tarkovski la evoluţia limbajului cinematografic. Spaţiului i se adaugă durată (personală, interioară sau exterioară). Materia se extinde în memorie. Cinemaul se supune unei ontologii bergsoniene:

„O libertate din ce în ce mai mare lăsată mişcării în spaţiu, iată ceea ce vedem într-adevăr. Ceea ce nu vedem este tensiunea crescândă şi concomitentă a conştiinţei în timp. Prin memoria experienţelor deja vechi, conştiinţa reţine din ce în ce mai bine trecutul pentru a-l organiza împreună cu prezentul într-o decizie mai bogată şi mai nouă; dar nu doar atât: trăind o viaţă mai intensă, contractând, prin memoria experienţei imediate, un număr crescând de momente exterioare în durata sa prezentă, ea devine mai capabilă să creeze acte a căror nedeterminare internă, trebuind să se repartizeze pe o multiplicitate oricât de mare de momente ale materiei, va trece cu atât mai uşor printre ochiurile necesităţii. Astfel, indiferent că o înfăţişăm în timp sau spaţiu, libertatea pare că-şi înfige întotdeauna rădăcini adînci în necesitate şi că se îmbină intim cu ea. Spiritul ia cu împrumut de la materie percepţiile din care îşi extrage hrana şi i le restituie sub formă de mişcare în care şi-a întipărit libertatea" (*Materie şi memorie*, 215).

Cuvintele lui Bergson reuşesc să sintetizeze sensul filozofic al planului-secvenţă tarkovskian: o extindere cinematografică asupra unui abis al experienţei; un flux constituit din neîntreruperea timpului în tranziţiile montajului – temporalitatea „vizibilă" în fiecare scenă, planul-secvenţă lung reuneşte în aceeaşi durată actualitatea prezentului şi virtualitatea imaginarului, realitatea cinematografică se constituie în conflictul dintre stările materiei şi substanţa timpului.

1. Prin supraestimarea motivaţiilor metafizice şi religioase ale operei sale nu am în vedere refuzul total al acestor atitudini de interpretare. Ele există fără îndoială în filmele sale şi pot fi susţinute de afirmaţiile, interviurile şi scrierile publicate de autor. Ţin doar să remarc excesele de interpretare ale unor asemenea atitudini, care uită adesea de dimensiunea imagistică şi formală a filmelor sale, pe care Tarkovski însuşi o considera la fel de importantă. O viziune critică autentică nu poate cădea pradă elogiilor excesive, nu poate pune în paranteză specificitatea mediului unei arte. În ultimă instanţă, întrebarea fundamentală la care orice interpretare trebuie să răspundă este „Ce aduce nou Tarkovski în modul său de a gândi cinemaul?".
2. Carl Gustav Jung, *Amintiri, vise, reflecţii*, Traducere de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Humanitas, 2012, p. 222
3. Andrei Tarkovski, *Sculpting in time: reflections on the cinema*, Austin, University of Texas Press, 1987, p. 62
4. *Ibidem*

Cinema şi gândire

„Ochiul spune creierului: «se întâmplă ceva ce nu pot înţelege» […] creierul observă imediat că lucrurile au căpătat o înfăţişare ce nu aparţine unei simple fotografii a vieţii cotidiene. Au devenit […] mai reale, au căpătat o realitate diferită de cea percepută în viaţa cotidiană. Le privim aşa cum arată ele când noi nu suntem prezenţi. Vedem viaţa aşa cum este aceasta când noi nu jucăm nici un rol în ea. În timp ce privim, suntem scutiţi de insuficienţa existenţei actuale. […] Există oare un limbaj secret pe care să-l simţim şi să-l vedem, dar pe care să nu îl vorbim şi, dacă acesta există, poate el să fie vizibil pentru ochi? Există oare o caracteristică a gândirii care să se poate face vizibilă fără ajutorul cuvintelor? Ea se manifestă rapid şi lent în acelaşi timp, directă şi imprecisă deopotrivă. În momentele în care emoţia iese la suprafaţă, ea posedă puterea de a construi imagini, nevoia de a preda povara sa unei alte entităţi, dorinţa de a permite unei imagini să alerge lângă ea. Aparenţa gândirii este mai frumoasă, mai comprehensibilă, mai disponibilă decât gândirea însăşi”[1].

Virginia Woolf scrisese aceste cuvinte după ce văzuse *Cabinetul doctorului Caligari*, capodopera expresionistă a lui Robert Wiener şi o ecranizare a romanului lui Tolstoi, *Anna Karenina*. Scriitoarea îşi exprima încrederea într-o artă pe atunci aflată încă la început. Ea credea că numai atunci când se va renunţa la ideea de a stabili legături puternice între film şi literatură – numai când filmul va fi lăsat să se dezvolte autonom – vom putea cunoaşte posibilităţile depline ale cinemaului. O umbră ia forma unui animal nedefinit, apare pe ecran, se umflă, creşte la dimensiuni neverosimile şi se scufundă înapoi în inexistenţă. Pentru o clipă, ea părea să fi întrupat gândirea şi imaginaţia unui creier lunatic. Pentru o clipă, gândirea părea să fi fost mai bine exprimată prin forme, decât prin cuvinte. A vedea cinematografic înseamnă să păstrezi o anumită distanţă, înseamnă a lua în posesie

obiectele şi fiinţele proiectate pe ecran, iar această stranie luare în posesie a lumii oglindeşte proprietatea filmului asupra personajelor, spaţiului şi duratei sale. Filmul descrie împletirea lumii cu conştiinţa şi inserarea acesteia din urmă într-un „corp" de imagini. Cinematograful creează planul de imanenţă pentru o fenomenologie dublă: experienţa vizionării filmului, resimţită de spectator, şi relaţia filmului cu obiectele, spaţiul şi timpul său interior. Intuiţia iniţială a lui Merleau-Ponty din *Le visible et l'invisible* se poate reformula în cazul experienţei şi gândirii-cinema. Atunci când conştiinţa cade în imagine şi când imaginea deschide un interval optic – înscriindu-se în acel interval şi preluând coordonatele sale spaţiale şi temporale –, atunci când aceasta transformă structurile lumii vizibile şi se transformă într-o privire interioară, va fi revelată existenţa somatică a imaginii. Dacă am cunoaşte arhitectonica completă a corpului omenesc, întreaga sa configuraţie ontologică şi modul în care acesta se vede şi se aude pe sine, am putea vedea că întreg ansamblul expresiei este cuprins în structura lumii sale indicibile. Cinemaul este o fenomenologie, o fenomenologie care prezintă o conştiinţă imagistică perfect inserată în lume, expusă şi oglindită în privirea Celuilalt. Cinemaul este mediul care exprimă deplin uniunea dintre minte şi corp, dintre minte şi lume şi oglindirea reciprocă a acestora. Este un mod de a confirma corespondenţa dintre gândire şi modelele devenirii – comunicarea dintre interior şi exterior.

„Nu există filme care să aibă un final trist […] Cinemaul este adevărul, povestea este o minciună." Jean Epstein, care avea în 1921 24 de ani, scria despre „adevărul de 24 de ori pe secundă", despre revoluţia estetică pe care filmul o va aduce. Cinemaul adevărat nu trebuia să pună accent pe finalul poveştii, pe rezolvarea conflictului dramatic. Trebuia, deci, să desconsidere „fabula" (în sensul lui Aristotel), asamblarea unei succesiuni de acţiuni verosimile şi necesare care conduc personajele către destinul lor, prin construcţia şi gradaţia atentă a intrigii şi deznodământului. Jacques Rancière preia intuiţia sa, mergând şi mai departe. Viaţa, crede el, nu implică neapărat poveştile, nu presupune acţiuni orientate către

un scop şi un deznodământ, ci situaţii deschise în toate direcţiile. Viaţa nu are nimic de-a face cu progresia dramatică, ci este o mişcare lungă şi continuă, formată dintr-o infinitate de micromişcări.

> „Adevărul asupra vieţii a găsit în cinema o artă capabilă să îi facă dreptate, o artă în care inteligenţa ce creează răsturnările destinului şi conflictul dramatic este supusă unei alte inteligenţe mecanice care nu îşi doreşte nimic, care nu construieşte poveşti, ci înregistrează doar infinitatea de mişcări ce dă naştere unei drame de o sută de ori mai intensă decât orice răsturnare dramatică”[2].

La originea cinematografului, se află o „mişcare automată”, un „automat spiritual” care nu poate trişa cu viaţa, fiindcă tot ce poate face este să o înregistreze. Dar automatismul nu înseamnă reproducerea identică a lucrurilor, negarea invenţiei estetice, ci schimbarea statutului realului. Viaţa este reprodusă pe ecran nu în modul în care ea se oferă privirii noastre, ci „aşa cum este aceasta când noi nu jucăm nici un rol în ea”. „Suntem scutiţi de insuficienţa existenţei actuale”, vedem lucrurile înainte ca ele să fi fost calificate drept obiecte inteligibile, fiinţe sau evenimente descrise narativ. Vedem lumea înainte ca ea să fie pusă în intrigă, lucrurile în maniera în care ochiul uman nu le poate vedea, aşa cum ele intră în existenţă, în starea de variaţie universală:

> „Abia când mişcarea devine automată, esenţa artistică a imaginii se realizează: a produce un şoc asupra gândirii, a comunica vibraţii cortexului, a atinge direct sistemul nervos şi cerebral. Pentru că imaginea cinematografică «face» ea însăşi mişcarea, pentru că ea face ceea ce celelalte arte se mulţumesc să ceară (sau să spună), ea culege esenţialul celorlalte arte, le moşteneşte, ea devine într-un fel modul de întrebuinţare a celorlalte imagini şi converteşte în putere ce nu era decât posibilitate. Mişcarea automată face să se ridice în noi un automat spiritual care reacţionează, la rândul său, asupra ei. Automatul spiritual nu mai desemnează, ca în filozofia clasică, posibilitatea logică sau abstractă de a deduce formal gândurile unul din celălalt, ci doar circuitul în care ele intră cu imaginea-mişcare, puterea comună a ceea ce te forţează să gândeşti şi a ceea ce gândeşte sub şoc: un nooşoc” (*Imaginea-mişcare*, 202).

Materia văzută prin obiectiv, transcrisă şi tradusă prin intermediul automatului spiritual al cinemaului, este echivalentul unei gândiri, unei materii sensibile imateriale, compusă din vibraţii şi imagini, care respinge distincţia mimetică dintre aparenţa înşelătoare şi substanţa realităţii.

> „În scrierea mişcării prin intermediul luminii, materia ficţională şi materia sensibilă coincid: umbrele trădării, otrăvirea crimelor, chinul melodramei intră în relaţie cu particulele de praf, cu fumul unei ţigări, cu arabescurile unui covor. Şi aceeaşi scriere reduce totul la mişcările secrete ale acestei materii imateriale”[3].

Forţa automatismului spiritual al filmului rezidă într-o dialectică pentru care o dramă umană este conţinută într-o dramă materială – aşa cum şocul crimei din *Psycho*-ul lui Hitchcock este concentrat în drama obiectelor prezente în scena duşului (alternarea planurilor şi cadrelor asupra inelului scurgerii de la duş şi asupra ochilor femeii ucise). Cinemaul restaurează o idee a artei care redă unităţii lor iniţiale dualitatea vieţii şi a ficţiunii, a inteligibilului şi sensibilului. *Imaginea-mişcare* şi *Imaginea-timp* au în comun cu *Histoire(s) du cinéma* (a lui Godard) faptul că amândouă sunt opere monumentale care sintetizează o ontologie a cinemaului prin analizarea unor fragmente de film şi autori ce aparţin întregii istorii a cinematografiei. Godard extrage evidenţa plastică a cinematografului din filmele lui Hitchcock, caută abstracţia muzicală a imaginilor, acele „forme care gândesc” ale filmului; Deleuze construieşte o ontologie a variaţiei şi devenirii universale pe baza imaginilor cinematografice din diferite epoci ale filmului. Ambii pornesc de la imagine pentru a ajunge la gândire. Pentru ca, odată ce ajung la abstracţiune, să se întoarcă la afecte şi la imagini. „Miza este aceea de a reda procesului intelectual «plenitudinea emoţională» sau «pasiunea»”[4]. Creierul are drept corelativ gândirea senzorială. Elementele de compoziţie ale filmului – imaginea, mişcarea, ritmul, culoarea, sunetul, montajul, focus-ul, racordurile – impun posibilităţile de gândire ale câmpului cinematografic. Dramaturgia şi naraţinea sunt simple intermediare către această gândire. Înainte

ca un singur cadru să fie filmat, deciziile luate de creatorii unui film – forma ecranului, alb-negru sau color, peliculă sau digital, filtre de imagine, efecte speciale – vor influenţa în mod esenţial modul în care filmul va fi gândit. În acest sens, *gândirea-cinema este o gândire intenţională, o alegere de existenţă*. E de ajuns să ne gândim cât de diferite sunt griurile şi întunericul filmelor lui Béla Tarr de culorile ultra-saturate ale filmelor lui Wong Kar-Wai: gândiri cinematografice foarte diferite în intenţia lor, în modul lor de a exista.

Dar elementele de compoziţie ale imaginii stabilesc şi o relaţie cu dramaturgia şi naraţiunea filmului. Atmosfera unei poveşti este transmisă adesea prin intermediul culorii. Drama personajelor din *In the Mood for Love* este conţinută în luminile tari de neon, în contrastele puternice şi în textúra costumelor purtate de personaje. Gândirea-cinema are libertatea de a folosi culoarea în nenumărate stiluri. Cromatica unui film este o trăsătură a gândirii şi dramaturgiei sale. La fel ca în abstracţia muzicală, culoarea unui film poate instaura o lume. Anumite tonuri vor fi atribuite anumitor personaje, vor deveni esenţiale pentru înţelegerea motivaţiilor lor, vor numi mai bine decât cuvintele stările şi gândurile lor. *Călăuza* alterna tonurile color şi cele alb-negru cu tonurile intermediare, urmărind să exprime indeterminarea spaţio-temporală a Zonei.

În filmul *Mamă şi fiu* (1997), regizorul Aleksandr Sokurov foloseşte lentile anamorfice pentru a construi o privire a alienării şi a confruntării cu perspectiva dispariţiei. Imaginile sale sunt estompate, distorsionate, pierd profunzimea câmpului. Într-una dintre secvenţele sale nu ştim dacă personajele se află în spatele, între sau în faţa unui şir de mesteceni. Iluzia spaţiului tridimensional pare să fi fost eludată. Pentru că anumite secvenţe ale filmului sunt anamorfice, imaginea pare a fi plată, picturală. În filmul lui Sokurov, linia orizontului şi obiectele se prăbuşesc, lumea pare să fi devenit bidimensională. Materialitatea imaginii este inseparabilă de o anumită subiectivitate a personajelor. O lume confruntată cu perspectiva dispariţiei intră (şi) într-o disoluţie materială şi vizuală. Planurile cu mesteceni pot exprima suferinţa, pierderea, nostalgia

după lumea ce urmează a fi pierdută. Sinele este exprimat (şi) prin intermediul distorsiunilor focale ale imaginii. Sokurov construieşte un spaţiu vizual al doliului. La finalul filmului, formele îşi pierd contururile fixe, încep să se topească unele într-altele. Lucrurile se pregătesc şi ele de confruntarea cu dispariţia, oglindesc pierderea mamei, îşi pierd sensul comun, devin independente. Între lume şi sine nu pare să mai existe o despărţire. Lumea se prelungeşte în conturul corpului fiului. În întuneric şi în umbre se evaporă viaţa omenească, dispare realitatea obişnuită, imaginea absoarbe şi dizolvă totul.

> „Există calităţi diferite de întuneric cu vârste deosebite de straturile geologice, există un întuneric poros şi uşor înainte de somn care se umple de zumzete interioare şi de cuvintele din trup ca un burete ce se îmbibă cu apă. Există un întuneric de cinematograf unde obscuritatea alunecă pe frânghii de lumină şi la capăt dansează în umbră şi lumini pe ecran”[5].

La Sokurov, fiecare imagine este *o formă care gândeşte*, fiecare cadru consacră o gândire optică şi sonoră.

La fel ca şi în cazul altor elemente de compoziţie, *sound-design*-ul este o figură a gândirii-cinema. Sunetul adaugă un nivel suplimentar dimensiunii optice a filmului. Filmul poate gândi prin intermediul sunetului sau prin absenţa sunetului, prin tăcerile pe care le impune. În *Bande à Part*, Godard inovează prin intermediul sunetului. Cei trei protagonişti stau la o masă într-o cafenea. Pentru a profita de un moment în care niciunul dintre ei nu are ceva de spus, Franz sugerează un moment de tăcere absolută. Şi, aşa cum ne spune vocea lui Godard din *off*, tăcerea absolută este foarte greu de menţinut. Protagonistul sugerează tăcerea pentru ca, împreună cu Odile şi Arthur, să se concentreze asupra propriilor gânduri. În scena „Minutului de tăcere”, plasată aproximativ la mijlocul filmului, sunetul este oprit în totalitate. Nu există nici un sunet diegetic. Lumea din film amuţeste complet – un exemplu esenţial pentru a sublinia rolul sunetului în constituirea gândirii-cinema. În plus, la Godard, care este un gânditor în aceeaşi măsură în care este un

cineast, secvenţa are un sens filozofic: momentul în care gândirea se închide în ea însăşi, devenind indiferentă la influenţele exterioare.

Focus-ul este şi el un aspect important al gândirii-cinema. Într-o anumită secvenţă, regizorul poate opta pentru planul-secvenţă în adâncimea câmpului, poate folosi *pan-focus*-ul pentru a restitui integritatea fenomenologică a realităţii. Am vorbit deja despre inovaţiile lui Orson Welles şi Gregg Toland în acest sens. La polul opus, focalizarea pe un anumit element din cadru poate fi o modalitate de a ghida atenţia spectatorului. Prin diferenţele de focus un obiect poate fi separat de fundalul său. Focus-ul este una dintre trăsăturile fenomenologice ale gândirii-cinema. Aceeaşi judecată poate fi făcută şi referitor la intensificarea sau încetinirea timpului, cele două tehnici putând exprima percepţii pe care alte arte nu le pot reproduce. Înainte de încetinirea vitezei unui plan, trebuie marcată împietrirea totală a imaginii, aşa-numita viteză 0 a fotogramei, întoarcerea la baza fotografică a cinemaului (*La Jetée* de Chris Marker). Wong Kar-Wai şi directorul său de imagine, Christopher Doyle, sunt maeştrii contemporani ai încetinirii şi intensificării timpului cinematografic. Wong Kar-Wai foloseşte elemente vizuale intens stilizate: scene de urmărire haotice reflectate în mişcări fragmentate, stroboscopice, efecte de tranziţie neverosimile, maleabilitatea timpului reflectată în secvenţe accelerate sau încetinite, inserarea elipselor narative. Încetinirea sau accelerarea devin o organizare intenţională a timpului în cadrul gândirii-cinema.

Cadrajul şi cadrul reprezintă un punct de vedere în gândire. O scenă care redă dialogul între două persoane poate fi încadrată în moduri diferite, dintre care niciunul nu este nevinovat. Orice cadraj stabileşte un anumit raport între personaje şi povestea care este spusă în film. În filmele hollywoodiene, varianta standard de cadrare a unei conversaţii este succesiunea plan-contraplan. Faptul că un film poate arăta personajele şi reacţiile lor pe rând sau în acelaşi plan se leagă de ideea că rama cadrajului este întotdeauna o limită, o modalitate de includere şi de excludere. De pildă, folosirea cadrului lat ne ghidează gândirea asupra

filmului către un cinema narativ, bazat într-o mai mare măsură pe acţiune. Implicaţiile cadrului şi cadrajului sunt destul de complexe: ele pot dicta dramaturgia unui film. Pot încadra, circumscrie şi determina punctul de vedere al unui personaj. Acţiunea filmului devine astfel o modalitate de a exprima modul în care un protagonist percepe realitatea sa imediată şi cum influenţează lumea din film experienţa personajului. Frumuseţea şi forţa cadrajului este cunoscută prin intermediul *gros-planului*. Nu trebuie decât să ne gândim la frumuseţea gros-planurilor lui Dreyer pentru a realiza potenţialul de gândire al cadrajului. Prin intermediul gros-planurilor, Dreyer sintetizează afecte, transformă cinemaul într-o experienţă intimă. Prin cadraj, automatismul cinematografic atinge, mai ales în filmele lui Bresson, o puritate fără precedent. La Bresson, spune Deleuze, automatul spiritual al cinema-lui este „deopotrivă privat de idei şi de sentimente, redus la automatismul unor gesturi cotidiene segmentarizate, dar înzestrat cu autonomie: este ceea ce Bresson numeşte «modelul» propriu cinematografului" (*Imaginea-timp*, 232). Prin această inovaţie, Întregul a căpătat un nou statut în cadrul cinematografului modern:

> „Automatul e rupt de lumea din afară, însă există un exterior mai profund care vine să-l anime. Prima consecinţă este un nou statut al Întregului în cinematograful modern. […] imaginea cinematografică avea esenţialmente un extra-câmp care trimitea, pe de o parte, la o lume din afară actualizabilă în alte imagini, pe de altă parte, la un întreg schimbător care se exprima în ansamblul imaginilor asociate. Deşi racordul fals putea să intervină deja şi să prefigureze cinematograful modern, el părea să constituie doar o anomalie de mişcare sau o tulburare de asociere, care dovedeau acţiunea indirectă a întregului asupra părţilor ansamblului. […] Întregul nu înceta aşadar să se facă, în cinema, interiorizând imaginile şi exteriorizându-se în imagini, conform unei duble atracţii. Procesul unei totalizări mereu deschise era cel care definea montajul sau puterea gândirii. Când se afirmă «întregul este exteriorul», e cu totul altceva. Căci, mai întâi, problema nu mai e aceea a asocierii sau a atracţiei imaginilor. Ceea ce contează, dimpotrivă, e interstiţiul dintre imagini, dintre două imagini: o spaţiere care face ca fiecare imagine să se smulgă din vid şi să recadă în el" (*Imaginea-timp*, 233).

Filmul este *gândire în timp şi în spaţiu*, o raţionare spaţio-temporală care poate transfigura obiectele şi fiinţele din cadrul spaţiului său. *Imaginea-timp* marchează o epocă a gândirii-cinema decisă să exprime timpul prin relaţii non-liniare. Timpul apare aşa cum este el însuşi, este eliberat de legăturile sale senzorimotoare, pentru a forma o gândire mai complexă. Cinemaul devine propria sa gândire pentru că esenţa sa este legată de funcţiile gândirii. Imaginea-timp anunţă o întoarcere a timpului către sine însuşi, deschizându-se către intrigi şi naraţiuni deschise, către forţa nonliniară şi noncronologică a timpului.

O operă precum *Histoire(s) du cinéma* este o antologie a exerciţiilor de gândire cinematografică inspirate de mai multe filme şi autori. Gândirea-cinema trimite întotdeauna la imaginile sale, se referă întotdeauna la ceea ce pune în imagine pentru a crea un sens afectiv, un „creier pasional". Misiunea ultimă a gândirii-cinema este de a extinde gândirea senzorială a filmului într-o gândire conceptuală. Ea trebuie să restabilească un echilibru între imagine şi limbaj.

> „Raportul dintre cinematograf şi filozofie este acela dintre imagine şi concept. Dar în conceptul însuşi există un raport cu imaginea, după cum în imagine există un raport cu conceptul: cinematograful a vrut întotdeauna, de pildă, să realizeze o imagine a gândirii, a mecanismelor de gândire. Ceea ce nu l-a făcut câtuşi de puţin să fie abstract, dimpotrivă" (*Tratative*, 60).

O teorie a cinematografului nu este despre cinema, ci despre modul unic, irepetabil şi singular în care acesta „gândeşte".

1. Virginia Woolf, *The cinema* în *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4, pp. 348-358, London, Mariner Books, 2008 (*trad. mea*)
2. Jacques Rancière, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006, p. 2 (*trad. mea*)
3. *Film Fables*, p. 3 (*trad. mea*)
4. *Imaginea-mişcare*, p. 206
5. Max Blecher, *Vizuina luminată*, Bucureşti, Editura, Art, 2009, p. 128

Opere citate

Bazin, André, „Pour en finir avec la profondeur du champ" în *Cahiers du cinéma* nr.1, 1951. pp. 17-23

Bazin, André, *Ce este cinematograful?*, Traducere de Ervin Voiculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1968

Bazin, André, *What is cinema?* Vol. I, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967

Bazin, André, *What is cinema?* Vol. II, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1971

Bazin, André, *Jean Renoir*, London & New York, Delta Books, 1974

Bazin, André, „Orson Welles", *Cahiers du cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1998

Benjamin, Walter, *Iluminări*, Traducere de Catrinel Pleşu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design&Print, 2002

Bergson, Henri, *Materie şi memorie*, Traducere de Cora Chiriac, Iaşi, Editura Polirom, 1996

Bergson, Henri, *Evoluţia creatoare*, Traducere de Vasile Sporici, Iaşi, Editura Institutului European, 1998

Bergson, Henri, *Energia spirituală*, Traducere de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Meridiane, 2002

Bordwell, David, *On the history of film style,* Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1997

Christie, Ian, Taylor, Richard*, The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, New York, 2002

Deleuze, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966

Deleuze, Gilles, *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988

Deleuze, Gilles, *Diferenţă şi repetiţie*, Traducere de Toader Saulea, Bucureşti, Editura Babel, 1995

Deleuze, Gilles, *Tratative*, Traducere de Bogdan Ghiu, Ovidiu Ţichindeleanu, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2005

Deleuze, Gilles, *Cinema 1. Imaginea-mişcare*, Traducere de Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, Revizie şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012

Deleuze, Gilles, *Cinema 2. Imaginea-timp*, Traducere de Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, Notă asupra ediţiei şi postfaţă de Ioan Pop-Curşeu, Cluj-

Napoca, Editura Tact, 2013

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Ce este filozofia?, Traducere de Magdalena Mărculescu-Cojocea,* Târgovişte, Editura Pandora-M, 1999

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mii de platouri*, Traducere şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Bucureşti, Editura Art, 2013

Dudley, Andrew, J., *André Bazin*, New York, Columbia University Press, 1978

Eisenstein, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, New York, Hartcourt Brace & World Inc, 1949

Eisenstein, Sergei, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland and New York, Meridian Books, 1959

Eisenstein, Sergei, *Writings 1922–34. Selected Works. Vol. 1.*, Ed. and trans. Richard Taylor. London, BFI Publishing, 1988

Eisenstein, Sergei, *Towards a Theory of Montage 1937–40. Selected Works. Vol. 2.* Eds. Michael Glenny & Richard Taylor. London, BFI Publishing, 1991

Eisenstein, Sergei, *Writings 1934–47. Selected Works. Vol. 3*, Ed. Richard Taylor, transl. William Powell. London: BFI Publishing, 1996

Flaxman, Gregory, *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000

Foucault, Michel, *Ce este un autor?*, Traducere de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2004

Ghiu, Bogdan, *Gândirea-cinema. Câteva repere*, postfaţă la Deleuze, Gilles, *Cinema 1. Imaginea-mişcare*, Traducere de Ştefana şi Ioan Pop-Curşeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012

Gorzo, Andrei, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2012

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, Traducere de Gabriel Liiceanu şi Thomas Kleininger, Bucureşti, Humanitas, 2011

Jung, Carl Gustav *Amintiri, vise, reflecţii*, Traducere de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Humanitas, 2012

Kael, Pauline, *Shoeshine* în Snyder, Stephen, Curle, Howard, Vittorio De Sica: Contemporary Perspectives, University of Toronto Press, 2000

Lambert, Gregg, *The non-philosophy of Gilles Deleuze*, London: Continuum, 2002

Le Fanu, Mark, *Metaphysics of the „long take": some post-bazinian reflections* în *P.O.V.* nr.4 (http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html)

Martin, Marcel, *Limbajul cinematografic*, Prefaţă de Florian Potra, Traducere de Matilda Banu şi George Anania, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981

Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964

Merleau-Ponty, Maurice, *The Film and the New Psychology* în Merleau-Ponty, Maurice, *Sense and Non-Sense*, Evanston:Illinois, Northwestern University Press, pp. 48-59, 1964

Marcus, Millicent Joy, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986

Morgan, Daniel, *Rethinking Bazin: Ontology And Realist Aesthetics* în *Critical Enquiry,* nr.32, University of Chicago, 2006

Pearson, Keith Ansell, *Philosophy and the Adventure of the Virtual. Bergson and the Time of Life*, London-New York, Routledge, 2002

Peirce, Charles Sanders, *Semnificaţie şi acţiune*, Traducere de Delia Marga, Prefaţă de Andrei Marga, Bucureşti, Editura Humanitas, 1990

Pisters, Patricia, *From Eye to Brain,* teză de doctorat, Amsterdam. University of Amsterdam Press, 1998

Rancière, Jacques, *Film Fables*, Oxford, Berg, 2006

Read, Herbert, *Imagine şi idee*: *funcţia artei în dezvoltarea conştiinţei umane*, Traducere de Ion Herdan, Bucureşti, Editura Univers, 1970

Sartre, Jean-Paul, „Quand Hollywood veut faire penser" în *L'écran français*, nr. 5, 1945

Şerban, Alex. Leo, *De ce vedem filme?*, Iaşi, Editura Polirom, 2006

Spinoza, Baruch, *Etica*, Traducere de Alexandru Popescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981

Tarkovsky, Andrei, *Sculpting in time*, London, The Bodley Head, 1986

Toland, Gregg, *The Motion Picture Cameraman* în *Theatre Arts* 25, sept. 1941, nr. 9, pp. 652-653, 1941

Turovskaya, Maya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, London, Faber and Faber, 1989

Wunenburger*,* Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Ediţie îngrijită şi postfaţată de Sorin Alexandrescu, Traducere de Muguraş Constantinescu, Iaşi, Polirom, 2004

Zavattini, Cesare, „Some Ideas on the Cinema" în *Sight and Sound*, vol. 23, nr. 2, October-December, 1953, pp. 64-69.

Cuprins

PROLOG. 1896: „Aseară am fost în regatul umbrelor”
„Imaginea lucrurilor este totodată imaginea duratei lor”
- Integritatea imaginii versus integritatea realităţii
- Prezența
- Jean Renoir
- Mizanscena în adâncimea câmpului
- Neorealismul: „o atitudine ontologică”
- Consideraţii postbaziniene

Deleuze şi gândirea-cinema
- Preliminarii. „Creierul este ecranul”
- „La pensée-cinéma”. Momentul Deleuze
- Bergsonismul lui Deleuze și ontologia imaginii
- De la reprezentare la ontologie: Bergson și Deleuze
- „Ontologia” imaginilor în Cinema 1 și Cinema 2
- Avatarurile imaginii-mișcare/metamorfozele imaginii-mișcare
- Gândirea-cinema și abordarea lui Deleuze în contextul filmologiei
- Regimul organic al imaginii-mișcare
- Peirce în cercetarea lui Deleuze
- „Cadru și plan, cadraj și decupaj”
- Consideraţii asupra montajului
- Elemente de gândire
- Tipuri de imagini
- Regimul cristalin al imaginii-timp
- Leibniz și Barocul ca expresie
- „Vârfuri de prezent și straturi de trecut”: Anul trecut la Marienbad

A sculpta în timp: utopia lui Tarkovski
- Paradoxul autorului și supraestimarea dimensiunii metafizice
- Autenticitatea ecranului
- Cine „gândește”? – Călăuza

Cinema și gândire
Opere citate

Table of Contents

PROLOG. 1896: „Aseară am fost în regatul umbrelor” 5
„Imaginea lucrurilor este totodată imaginea duratei lor” 14
Integritatea imaginii versus integritatea realităţii 17
Prezenţa 21
Jean Renoir 23
Mizanscena în adâncimea câmpului 25
Neorealismul: „o atitudine ontologică” 47
Consideraţii postbaziniene 64
Deleuze şi gândirea-cinema 70
Preliminarii. „Creierul este ecranul” 70
„La pensée-cinéma”. Momentul Deleuze 73
Bergsonismul lui Deleuze şi ontologia imaginii 78
De la reprezentare la ontologie: Bergson şi Deleuze 84
„Ontologia” imaginilor în Cinema 1 şi Cinema 2 94
Avatarurile imaginii-mişcare/metamorfozele imaginii-mişcare 100
Gândirea-cinema şi abordarea lui Deleuze în contextul filmologiei 109
Regimul organic al imaginii-mişcare 117
Peirce în cercetarea lui Deleuze 121
„Cadru şi plan, cadraj şi decupaj” 123
Consideraţii asupra montajului 137
Elemente de gândire 146
Tipuri de imagini 149
Regimul cristalin al imaginii-timp 178
Leibniz şi Barocul ca expresie 207
„Vârfuri de prezent şi straturi de trecut”: Anul trecut la Marienbad 211
A sculpta în timp: utopia lui Tarkovski 226
Paradoxul autorului şi supraestimarea dimensiunii metafizice 226
Autenticitatea ecranului 231
Cine „gândeşte”? – Călăuza 246

Cinema şi gândire 254
Opere citate 263